HOMENAJE A RICARDO OLMOS

# *Per speculum in aenigmate*

## Miradas sobre la Antigüedad

ANEJOS DE ERYTHEIA
Estudios y Textos 7
ACHH



# Homenaje a Ricardo Olmos

# Per speculum in aenigmate
## *Miradas sobre la Antigüedad*

P. Bádenas de la Peña, P. Cabrera Bonet,
M. Moreno Conde, A. Ruiz Rodríguez,
C. Sánchez Fernández, T. Tortosa Rocamora
(eds.)

ANEJOS DE ERYTHEIA
Estudios y Textos 7
ACHH



Estudios y textos de Erytheia, 7
Asociación Cultural Hispano-Helénica
Madrid 2014

Ed. en papel
ISBN-10 84-87724-04-3
ISBN-13 978-84-87724-04-6

Ed. electrónica
ISBN-10 84-87724-05-1
ISBN-13 978-84-87724-05-3

ISSN: 0213-1986

Depósito Legal: M-34882-2014



Maquetación y diseño de cubierta: Sara Olmos
Impresión: Artes Gráficas Gala, S.L.
Impreso en España. *Printed in Spain.*

Pedro Bádenas de la Peña, Paloma Cabrera Bonet, Margarita Moreno Conde,
Arturo Ruiz Rodríguez, Carmen Sánchez Fernández, Trinidad Tortosa Rocamora (Editores).

*Homenaje a Ricardo Olmos.*
*Per speculum in aenigmate. Miradas sobre la Antigüedad.*

Erytheia. Estudios y Textos nº 7

670 páginas.

Homenaje celebrado el 27 de junio de 2014
en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



*"... hay momentos felices*
*para dejarse ser en amistad..."*

(J. Gil de Biedma, *Amistad a lo largo*)

*Ricardo Olmos ha ejercido su actividad profesional en diferentes organismos:*

2006-2011: Director de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma (CSIC).
2003-2006: Profesor de Investigación en el Centro de Estudios Históricos- Instituto de Historia (Madrid, CSIC).
1987-2003: Investigador Científico en el Centro de Estudios Históricos- Instituto de Historia (Madrid, CSIC).
1973-1986: Conservador en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.
1970-1972: Profesor en el Instituto de Enseñanza Media Beatriz Galindo.

## *Ricardo Olmos: su obra*

### LIBROS

Olmos, R., Tortosa, T. y Bellón, J.P. (eds.) 2010: *Repensar la Escuela del CSIC en Roma: Cien años de memoria*, CSIC, Madrid.

Olmos, R., Perea, A. y Williams, D. 2007: *El Héroe y el Monstruo, Museo Arqueológico Nacional*, Ministerio de Cultura, Madrid.

Olmos, R., Rísquez, C. y Ruiz, A. (coords.) 2007: *Exvotos Ibéricos: El Instituto de Don Juan*, vol. 1, Instituto de Estudios Gienneneses, Diputación de Jaén, Jaén.

Olmos, R., Cabrera, P. y Montero, S. (coords.) 2005: *Paraíso cerrado y jardín abierto: el reino vegetal en el imaginario religioso del Mediterráneo*. Ed. Polifemo, Madrid.

Olmos, R. y Rouillard, P. (eds.) 2004: *La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era)*. Casa de Velázquez (22-23 de enero de 2001), Casa de Velázquez, vol. 89, Madrid.

Izquierdo, I., Mayoral, V., Olmos, R. y Perea, A. 2004: *Diálogos en el país de los iberos*, Ministerio de Cultura, Madrid.

Cabrera, P. y Olmos, R. (eds.) 2003: *Sobre la Odisea. Visiones desde el mito y la arqueología*. Editorial Polifemo, Madrid.

Olmos, R. y Santos, J.A. (eds.) 1997: *Iconografía ibérica, iconografía itálica. Propuestas de interpretación y lectura*. Simposio Internacional, (Roma, 11-13 de Noviembre de 1993). Universidad Autónoma de Madrid-CSIC, Madrid.

Olmos, R. y Tortosa, T. (eds.) 1997: *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Colección Lynx, nº 2, Arqueología de la mirada, Madrid.

Olmos, R. (ed.) 1996: *Al otro lado del espejo. La arqueología de la mirada*. Colección Lynx, nº 1, Pórtico Librerías, Madrid.

Olmos, R. y Rouillard, P. (eds.) 1996: *Formes Archaïques et Arts Ibériques*, Collection de la Casa de Velázquez, 59, Madrid.

Cabrera, P., Olmos, R. y Sanmartí, E. (eds.) 1994: *Griegos e Iberos: lecturas desde la diversidad*. Actas del Simposio Internacional, (Ampurias 2-4 Abril de 1991), Huelva Arqueológica XIII, 2 vols. Diputación Provincial de Huelva, Huelva.

Olmos, R. 1993: *Catálogo de los Vasos Griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid.

Olmos, R. (coord.) 1992: *Coloquio sobre Teseo y la Copa de Aison*. CSIC, Madrid.

Olmos, R. y Arce, J. (coord.) 1991: *Historiografía de la arqueología y de la historia antigua en España: siglos XVIII-XX*, Congreso Internacional, Madrid, 13-16 diciembre 1988, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid.

Olmos, R. 1989: *Le culture Iberiche e il Mediterraneo*. Mostra Fotografica. A cura dell'Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia, Taranto.

Olmos, R. 1989: *Vasos Griegos Colección Condes de Lagunillas. Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana (Cuba)*, Akanthus Verlag, Zürich.

Olmos, R. y Sánchez, C. 1988: *Imágenes de la Antigua Atenas*. Dirección de los Museos Estatales, Madrid.

Fernández-Miranda, M. y Olmos, R. 1986: *Las Ruedas de Toya y el origen del carro en La Península Ibérica*. Subdirección General de Arqueología y Etnología, Madrid.

De Griñó, B., Olmos, R. y Arce, J. 1982: *Estudios de Iconografía I: La pátera de Santisteban del Puerto (Jaén)*. Ministerio de Cultura, Madrid.

Olmos, R. 1980: *Catálogo de los Vasos Griegos del Museo Arqueológico Nacional: Las lécitos áticas de fondo blanco*. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Olmos Romera, R. 1978: *Cerámica Griega*. Guías del Museo Arqueológico Nacional, 1, Madrid.

## ARTÍCULOS EN LIBROS Y REVISTAS CIENTÍFICAS

Olmos, R. y Rueda, C. (e.p.): "La pátera de Perotito (Santisteban del Puerto, Jaén)", en A. Ruiz y M. Molinos, *Jaén, tierra ibera. 40 años de investigación y transferencia*, Universidad de Jaén.

Rueda, C. y Olmos, R. (e.p.): "Las crateras áticas de la cámara principesca de Piquía (Arjona): los vasos de la memoria de uno de los últimos linajes iberos", en A. Ruiz y M. Molinos, *Jaén, tierra ibera. 40 años de investigación y transferencia*, Universidad de Jaén.

Olmos, R. y Moreno Conde, M., (con la col. de Cabrera, P. y Cardete Mª C.) 2012: "Animaux et plantes dans la religion grecque", *ThesCRA* VIII, Getty Publications, Los Angeles, 385-426.

Olmos, R. y Tortosa, T. 2012: "El orientalismo a través de los viajes y la escultura ibérica en el tránsito del siglo xix al xx", B. Palma (ed.), *Il collezionismo di antichità classiche e orientali nelle formazione dei musei europei*. Serie Horti hesperidum. Fascicolo I. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica. Universitá, Museo delle Escuderie Aldobrandini, 13-14, Universitalia, 1, 245-277.

Cabrera, P., Olmos, R. 2012: "Historiografía de la arqueología griega en la Península Ibérica", *Iberia Graeca. El legado arqueológico griego en la Península Ibérica*. Ampurias, 32-42.

Olmos, R. 2011: "En los umbrales de la muerte. Itinerarios del Más Allá en la imagen ibérica", *¿Hombres o dioses?: una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Comunidad de Madrid, Museo Arqueológico Regional, Madrid, 107-132.

Olmos, R. 2011: "Heracles y Orfeo. Una relación de por vida (sobre OF 1018 I)", M. Herrero de Jáuregui *et alii* (eds.), *Tracing Orpheus: Studies of Orphic Fragments in Honour of Alberto Bernabé*. De Gruyter (col. Sozomena, 10), Berlin-New York, 325-332.

Olmos, R. y Perea, A. 2011: "Microcosmos en oro: ¿un programa iconográfico ibérico?", Perea, A. (ed.), *La fíbula de Braganza. Las fíbulas bilingües en torno a la excepcionalidad*. CSIC, Madrid, 109-126.

Olmos, R., Rueda, C., Ruiz, A., Molinos, M., Rísquez, C. y Gómez, F. 2011: "Imágenes para un linaje: vida, muerte y memoria ritual en la Cámara principesca de Piquía (Arjona, Jaén)", S. Angiolillo, M. Giuman e C. Pilo (a cura di): Atti del Convegno Internazionale di Studi: *Il sacro e il profano. Dinamiche di stratificazione culturale nella periferia greca e romana*. Bretschneider: 89-104.

Olmos, R. 2010: "Expectativas desde la situación actual de la Escuela Española en 2010", R. Olmos, T. Tortosa y J.P. Bellón (eds.), *Repensar la Escuela del CSIC en Roma: Cien años de memoria*. CSIC, Madrid, 783-810.

Olmos, R. 2010: "Francisco de Paula Nebot, arquitecto, dibujante y pensionista de la Junta, entre Roma y España", R. Olmos, T. Tortosa y J.P. Bellón (eds.), *Repensar la Escuela del CSIC en Roma: Cien años de memoria*. CSIC, Madrid, 215-228.

Olmos, R. 2010: "La Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma. Una posible lectura introductiva, entre otras muchas", R. Olmos, T. Tortosa y J.P. Bellón (eds.), *Repensar la Escuela*

*del CSIC en Roma: Cien años de memoria*. CSIC, Madrid, 33-60.

Olmos, R. 2010: “La Ninfa Ilike”, T. Tortosa, S. Celestino, (eds.), *Debate en torno a la religiosidad protohistórica*, Anejos de Archivo Español de Arqueología LV, Mérida, 49-64.

Olmos, R. 2010: “Una golondrina no hace verano”, S. Montero, S. y Cardete Mª C. (eds.), *Naturaleza y religión en el mundo clásico. Usos y abusos del medio rural*, Colección Thema Mundi 3, Madrid, 27-39.

Olmos, R. 2010: “Viajes iniciáticos en Grecia y en Iberia: un recorrido iconográfico hacia el reino de lo desconocido”, F. Marco, F. Pina y R. Remesal (coord.), *Viajeros, peregrinos y aventureros en el mundo antiguo*. Universitat de Barcelona, Barcelona, 115-146.

Olmos, R. y Tortosa, T. 2010: “Aves, diosas y mujeres”, T. Chapa y M. I. Izquierdo (coord.), *La Dama de Baza: Un viaje femenino al más allá*. Ministerio de Cultura, Madrid, 243-258.

Rueda, C. y Olmos, R. 2010: “Un exvoto ibérico con los atributos de Heracles. La memoria ibérica en los santuarios”, T. Tortosa y S. Celestino (eds.), *Debate en torno a la religiosidad protohistórica*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, LV, Mérida, 37-48.

Olmos, R. 2009: “El simposio griego. Una práctica social entre iguales”, C. Sanz y F. Romero (coord.), *El vino y el banquete en la Europa prerromana*. Universidad de Valladolid, Centro de Estudios Vacceos “Federico Wattenberg”, Valladolid, 35-52.

Olmos, R. 2009: “El estanque de la diosa: representaciones de raigambre oriental y mediterránea en la iconografía ibérica”, *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología, Ejemplar dedicado al Dr. Michael Blech*, Madrid, 111-127.

Olmos, R. 2008: “La dracma ampuritana”, l. Prados, y C. Ruíz (coord.), *Arqueología de género: 1er encuentro internacional de la UAM*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 11-26.

Olmos, R. 2008: “Las imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo”, A. Bernabé y F. Casadesús (coord.), *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*. Ed. Akal, vol. 1. Madrid, 137-178.

Olmos, R. 2008: “La simbolización del espacio sagrado en la iconografía ibérica”, X. Dupré, S. Ribichini y S. Verger (coords.), *Saturnia Tellus: definizioni dello spazio consacrato in ambiente etrusco, itálico, fenicio-punico, ibérico e celtico*. Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma, 251-266.

Olmos, R. 2008: “Iconographical notes on the orphic tablets”, A. Bernabé y A.I. Jiménez (eds.), *Instructions for the neverworld: the Orphic gold tablets*. Brill, Leiden, 273-326.

Olmos, R. 2008: “Lecturas iconográficas de la Odisea”, *Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1-15.

Grau, I., Olmos, R. y Perea, A. 2008: “La habitación sagrada de la ciudad ibérica de La Serreta”, *Archivo Español de Arqueología*, 81, 5-29.

Olmos, R. y Tortosa, T. 2008: “Xavier Dupré, un guía, un predecesor”, X. Dupré, S. Ribichini y S. Verger (coords.), *Saturnia Tellus: definizioni dello spazio consacrato in ambiente etrusco, itálico, fenicio-punico, ibérico e celtico*. Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma, 721-724.

Olmos, R. 2007-2008: “Ex Ilice dictum. La fundación mitológica de la Colonia Iulia Ilici Augusta”, *Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archaeologia*, LXXX, 225-247.

Olmos, R. 2007: “‘De Madrid a Nápoles’ de Pedro Antonio de Alarcón: el relato del viaje y la mundanización de la Arqueología”, J. Beltrán, B. Cacciotti y B. Palma (coord.), *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo xix*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 479-502.

Olmos, R. 2007: “El coleccionista y el bronce: la ofrenda ibérica en los exvotos del Valencia de Don Juan”, Moreno Conde, M. *El Instituto de Don Juan*, Exvotos ibéricos vol. I, Instituto de Estudios Giennenses, Diputación de Jaén, Jaén, 15-30.

Olmos, R. 2007: "El lenguaje de la diosa de los pebeteros: signo icónico y función narrativa en dos tumbas de La Albufereta (Alicante)", M.C. Marín, y F. Horn (coords.), *Imagen y culto en la Iberia Prerromana*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 367-390.

Olmos, R. 2007: "Una perspectiva histórica: los precedentes", A. Tiemblo y A. Fernández-Rañada (dir.), *El papel de la ciencia en la globalización*. Ministerio de Educación y Ciencia, Recurso Electrónico, 2 DVD-video, Madrid.

Olmos, R. 2006: "Diosas kourótrophoi y diosas del territorio: la dialéctica de un rostro mudable en época iberohelenística", J.A. Delgado (ed.), *Dioses viejos, dioses nuevos. Formas de incorporación de nuevos cultos en la ciudad antigua*, Fundación Canaria Mapfre Guanarteme, Santa Cruz de Tenerife, 135-145.

Olmos, R. 2006: "Signo, contexto, comparación, diacronía: caminos de aproximación a la imagen ibérica", F.H. Massa-Pairault (ed.), *L'image antique et son interprétation. Entre abstraction et réalité: les modes de la narration*, Collection de l'Ecole Française de Rome, 371, Roma, 159-171.

Olmos, R. 2006: "Una lectura iconográfica y religiosa", S. Rovira (coord.), *La Dama de Elche*, Ministerio de Cultura, Madrid, 55-76.

Olmos, R. 2006: "Vaso griego e imagen orientalizante en la Andalucía ibérica: la colisión de dos tradiciones iconográficas (siglos v-iv a.C.)", F. Giudice *et alii* (eds.), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, (Università di Catania 14-19 Maggio 2001), Università di Catania. Editorial L'Erma di Bretschneider, Roma, 219-228.

Olmos, R. y Blánquez, J. 2006: "El relieve ibérico de Almodóvar del Río (Córdoba): la diosa que otorga y regenera la caza", D. Vaquerizo, D. y J.F. Murillo (coord.), *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo, Homenaje a la profesora Pilar León Alonso*, vol. 1. Universidad de Córdoba, Córdoba, 125-425.

Olmos, R. 2005: "Competiciones y agones en Iberia", M. Prada (coord.), *Reflejos de Apolo. Deporte y arqueología en el Mediterráneo antiguo*. Catálogo de la exposición en el Museo de Almería, 6 de junio a 28 de agosto de 2005, Ministerio de Cultura, Madrid, 101-112.

Olmos, R. 2005: "Contribuciones al catálogo de la exposición: Hijos de Crono. Vasos griegos del Museo Arqueológico Nacional", P. Cabrera y A. Castellano (eds.), *Hijos de Crono. Vasos griegos del Museo Arqueológico Nacional*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 8-39; 46-47; 62-63; 70-73; 94-95; 104-105.

Olmos, R. 2005: "Iconografía celtibérica", Chaín Galán, A. y J.I. de la Torre Echávarri (ed.), *Celtíberos. Tras la estela de Numancia*. Catálogo de la exposición en el Museo Numantino de Soria, Diputación Provincial de Soria, Soria, 253-260.

Olmos, R. 2005: "Imaginarios de la physis y del brotar en el antiguo Mediterráneo", R. Olmos, P. Cabrera y S. Montero (coords.), *Paraíso cerrado y jardín abierto: el reino vegetal en el imaginario religioso del Mediterráneo*. Ed. Polifemo, Madrid, 9-32.

Olmos, R. 2005: "Memoria histórica y tradición orientalizante en la iconografía ibérica", S. Celestino y J. Jiménez (eds.), *La protohistoria en el Mediterráneo Occidental. El Período orientalizante en la Península Ibérica* (Mérida 5-8 de mayo de 2003), *Anejos de Archivo Español de Arqueología*, XXXV, 9-14.

Olmos, R. 2005: "Monstruos y geografías imaginarias en la antigua Grecia" *Bitarte. Revista Cuatrimestral de Humanidades* 36, 43-53.

Grau, I. y Olmos, R. 2005: "El ánfora ática de la Cova dels Pilars (Agres, Alicante): una propuesta de lectura iconográfica en su contexto espacial ibérico", *Archivo Español de Arqueología* 78, 49-77.

Grau, I. y Olmos, R. 2005: "El Vas dels Guerrers de la Serreta", *Recerques del Museu d'Alcoi* 14, 79-98.

Olmos, R. 2004: "La Dama de Galera (Granada): la apropiación sacerdotal de un modelo divino", J. Pereira, T. Chapa y A. Madrigal (coords.), *La cultura ibérica de Galera (Granada): la colección*

*del Museo Arqueológico Nacional*, Ministerio de Cultura, Madrid, 213-238.

Olmos, R. 2004: "Banquetes y vajilla en la Hispania republicana: algunos textos", R. Olmos y P. Rouillard (eds.), *La vajilla ibérica en época helenística (siglos* IV-III *al cambio de Era)*, (Casa de Velázquez 22-23 de enero de 2001), Casa de Velázquez, vol. 89, Madrid, 1-4.

Olmos, R. 2004: "Imágenes del devorar y del alimento en la cultura ibérica", D. Segarra, (coord.), *Connotaciones sacrales de la alimentación en el mundo clásico*, Anejos 'Ilu. Revista de Historia de las Religiones, Anejos, XII, 61-78.

Olmos, R. 2004: "Contribuciones al catálogo de P. Gregory Warden (ed.), *Greek Vase Painting. Form, Figure, and Narrative. Treasures of the National Archaeological Museum in Madrid*, Meadows Museum and Southern Methodist University Press, 76-77, 87-89, 120-124, 136-142, 151-153, 157-159.

Olmos, R. 2004: "Tanteos en torno a la imagen ibérica en la cerámica del Sudeste Peninsular", T. Tortosa (ed.), *El yacimiento de La Alcudia de Elche: pasado y presente de un enclave ibérico*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, XXX, 9-14.

Olmos, R. 2004: "Los príncipes esculpidos de Porcuna (Jaén): una apropiación de la naturaleza y de la historia", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 189, 19-43.

Olmos, R. 2004: "Reflexiones al hilo de una experiencia basada en museos", *Museos.es*, Revista de la Subdirección General de Museos Estatales, nº 0, 14-25.

Cabrera, P. y Olmos, R. 2004: "Imágenes sofocleas en la iconografía griega: un eco del perdido Enómao", A. Pérez Jiménez, C. Alcalde Martín y R. Caballero Sánchez (eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta*. Actas del Congreso Internacional, Charta Antiqua, Málaga, 73-88.

Olmos, R. y Chapa, T. 2004: "El imaginario del joven en la cultura ibérica", *Mélanges de la Casa de Velázquez* 34, 43-83.

Olmos, R. y Perea, A. 2004: "La "vajilla" de plata de Ajengibre", R. Olmos y P. Rouillard (eds.), *La vajilla ibérica en época helenística (siglos* IV-III *al cambio de Era)* (Casa de Velázquez 22-23 de enero de 2001), Casa de Velázquez, vol. 89, Madrid, 63-76.

Olmos, R. 2003: "Combates singulares: lenguajes de afirmación de Iberia frente a Roma", T. Tortosa y J.A. Santos (coord.), *Arqueología e iconografía: indagar en las imágenes, (16-18 de noviembre de 2001), Coloquio internacional*, EEHAR. Editorial L'Erma di Bretschneider, Roma, 79-98.

Olmos, R. 2003: "El escurridizo Proteo: indagar en las imágenes. Una presentación", T. Tortosa y J.A. Santos (coord.), *Arqueología e iconografía: indagar en las imágenes, (16-18 de noviembre de 2001), Coloquio Internacional*, EEHAR. Editorial L'Erma di Bretschneider, Roma, IX-XII.

Olmos, R. 2003: "La Acrópolis de Atenas en la imaginación de viajeros, artistas y escritores (siglos XVIII-XIX)", F. Rodríguez Adrados y J. Rodríguez Somolinos (eds.), *El Partenón en los orígenes de Europa*. CSIC, Manuales y Anejos de "Emérita", Madrid, 179-199.

Olmos, R. 2003: "La imagen de la cultura tartésica", J. Blánquez (coord.), *Cerámicas orientalizantes del Museo de Cabra*, Ayuntamiento de Cabra, 32-55.

Olmos, R. 2003: "Seres de nuestra sinrazón y nuestros sueños", H. Le Meaux y M. I. Izquierdo (coords.), *Seres híbridos. Apropiación de motivos míticos mediterráneos*, Actas del seminario-exposición Casa de Velázquez-Museo Arqueológico Nacional, 7-8 de marzo 2002, Madrid, 29-40.

Olmos, R. 2003: "Tiempos de la naturaleza y tiempo de la historia: una lectura ibérica en una perspectiva mediterránea", D. Segarra (coord.), *Transcurrir y recorrer: la categoria spazio-tempo nelle religione del mondo classico*. Iº Seminario italo-spagnolo di Storia delle Religioni, (Roma 16-17 febbraio 2000), EEHAR, CSIC, Roma, 19-44.

Olmos, R. 2003: "Una lectura femenina de la *Odisea*", P. Cabrera y R. Olmos (eds.), *Sobre la Odisea. Visiones desde el mito y la arqueología*, Ed. Polifemo, Madrid, 293-326.

Olmos, R. 2003: "Un retorno a la *Odisea*..., desde la arqueología", P. Cabrera y R. Olmos (eds.), *Sobre*

*la Odisea. Visiones desde el mito y la arqueología.* Ed. Polifemo, Madrid, 9-20.

Olmos, R. 2003: "Warriors, wolves & women. The art of the Iberians", *Archaeology Odyssey*, vol. 6, nº 3, 101-112.

Olmos, R. y Izquierdo, I. 2003: "Arqueología ibérica en formato electrónico CD-ROM: "Los iberos y sus imágenes"", *Arqueoweb*, 5 (1),1-9.

Olmos, R. 2002-2003: "De astros, animales y plantas. Sobre la concepción del cosmos y la naturaleza en el mundo antiguo" *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología 42. Homenaje a Encarnación Ruano Ruiz*, Madrid, 169-176.

Olmos, R. 2002-2003: "En la flor de la Edad: un ideal de representación heroico iberohelenístico", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología* 28-29, 259-272.

Olmos, R. 2002: "From the Iberian Far-West", G.R. Tsetskhladze (ed.), *Ancient West & East*, vol. 1, Brill, Leiden, 28-33.

Olmos, R. 2002: "Imágenes de iniciación en el mundo ibérico: el programa iconográfico del monumento de Pozo Moro (Albacete)", F. Casadesús (ed.), *Sectes, ritus i religions del món antic. III Curs de pensament i Cultura Clàssica*, Secció Balear de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, Palma de Mallorca.

Olmos, R. 2002: "Los grupos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén): Un ensayo de lectura iconográfica convergente", *Archivo Español de Arqueología* 75, 107-122.

Olmos, R. 2002: "Narration et symbole dans l'art ibérique d'époque hellénistique", J. Bouzek y W. Kruta (eds.), *Figuration et abstraction dans l'art de l'Europe ancienne, (VIIIe - Ier s. av. J.-C.)*, Národní Muzeum, Enlace electrónico.

Olmos, R. 2002: "Rites d'initiation et espace sacrificiel en Ibérie préromaine", *Rites et cultes dans le monde antique.* Cahiers de la Villa «Kérylos», nº 12, París, 29-60.

Olmos, R. y Rouillard, P. 2002: "Sculpture préromaine de la Péninsule Ibérique", *Documents d'Archéologie Méridionale* 25, 269-283.

Olmos, R. 2001-2002: "Concordia y violencia en la naturaleza ibérica: un esbozo sobre percepciones", *Anales de Prehistoria y Arqueología* 17-18, 205-214.

Olmos, R. 2001-2002: "Investigadores y museos: una lectura entre otras muchas", *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España* 6-7, 209-219.

Olmos, R. 2001: "Anotaciones iconográficas a las laminillas órficas", A. Bernabé y A.I. Jiménez Sancristóbal (eds.), *Instrucciones para el más allá. Las laminillas órficas de oro*, Ediciones Clásicas, Madrid, 285-341.

Olmos, R. 2001: "El simbolismo del tejer y del vestido en la Odisea", M. Marín (ed.), *Tejer y Vestir de la Antigüedad al Islam.* Estudios Árabes e Islámicos. Monografías, Madrid, 109-136.

Olmos, R. 2001: "El Vaso François: sugerencias de lecturas varias", M. Montero y J.L. Arcaz Pozo (eds.), *Obras de Grecia y Roma*, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Alcalá de Henares, 89-108.

Olmos, R. 2001: "Hélios en Iberie. Note pour une recherche", *Agathòs daímon. Mythes et cultes. Études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil*, Bulletin de Correspondance Hellénique, Suppl. 38, Boccard. L'École Française d'Athènes, Paris, 393-401.

Olmos, R. 2001: "Les représentations du pouvoir et du territoire dans la céramique ibérique d'époque hellénistique", *Revue Archéologique* 31, 207-211.

Olmos, R. 2001: "SAKONIDES" y "SKYTHES", R. Vollkommer (ed.), *Künstlerlexikon der Antike*, Vol. II, Munich.

Olmos, R. e Izquierdo, I. 2001: "Los Iberos y sus imágenes: una propuesta de análisis de la escultura ibérica", *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 41, Madrid, 111-118.

Olmos, R. 2000-2001: "Diosas y animales que amamantan: la transmisión de la vida en la iconografía ibérica", *Zephyrus* 53-54, 353-378.

Olmos, R. 2000: "El CD-Rom Los Iberos y sus imágenes. Una propuesta de análisis iconográfico

de la cultura ibérica", *Archivo Español de Arqueología* 73, 309-318.

Olmos, R. 2000: "La arqueología y el paisaje del Bierzo en los escritores ilustrados y románticos" J. Sánchez Palencia (ed.), *Las Médulas (León). Un paisaje cultural en la "Asturia Augustana"*, Diputación de León e Instituto Leonés de Cultura, León, 317-332.

Olmos, R. 2000: "La Dama de Elche", J. Blánquez (ed.), *100 imágenes. Pasado y presente de la arqueología española*, Madrid, 238-239.

Olmos, R. 2000: "Las modas del lenguaje helenizante en Iberia", P. Cabrera y C. Sánchez (eds.), *Los griegos en España. Tras las huellas de Heracles*. (Atenas, 27 mayo- 5 de julio 1998), Madrid, 211-222.

Olmos, R. 2000: "Los rostros de la "Gran Diosa" prehistórica", *Facies Deitatis. Los rostros de Dios*. Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, 48-59.

Olmos, R. 2000: "Recuerdo heroico y realidad anticipada en la imagen ibérica", M. Olcina y J. Soler (coords.), *Scripta in honorem Enrique A. Llobregat Conesa*. Instituto Alicantino Juan Gil-Albert, Alicante, 349-356.

Olmos, R. 2000: "Tras los pasos de Heracles: en los umbrales de la historia griega en Occidente", P. Cabrera y C. Sánchez (eds.), *Los griegos en España. Tras las huellas de Heracles*. (Atenas, 27 mayo-5 de julio 1998), Madrid, 27-38.

Olmos, R. e Izquierdo, I. 2000: "Los iberos. Un Cd-rom con mil y una imágenes", J. Blánquez y L. Roldán (eds.), *La cultura ibérica a través de la fotografía de comienzos de siglo. El litoral mediterráneo*. Caja de Ahorros del Mediterráneo, Madrid, 277-285.

Olmos, R. e Izquierdo, I. 2000: "Los Iberos y sus imágenes: dialéctica a tres bandas: investigación, divulgación científica y comercialización de un CD-Rom", V. Oliveira (coord.), *III Congreso de Arqueología Peninsular, ADECAP*, vol. 9, 569-578.

Olmos, R. e Izquierdo, I. 2000: "Los Iberos y sus imágenes: Una propuesta de análisis de la cultura ibérica", *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 41, 111-118.

Serrano, M.L. y Olmos, R. 2000: "El vaso del "Ciclo de la Vida" de Valencia: una reflexión sobre la imagen metamórfica en época iberohelenística", *Archivo Español de Arqueología* 73, 59-86.

Olmos, R. 1999: "Dibujos, moldes y fotografías: tres formas de apropiación de la cultura ibérica" J. Blánquez y L. Roldán (eds.), *La cultura ibérica a través de la fotografía de comienzos de siglo. Un homenaje a la memoria*, Patrimonio Nacional, vol. 1, Madrid, 199-208.

Olmos, R. 1999: "Historia de tres cuentos históricos", A. Perea (ed.), *Memoria de Iberia. Cuentos, relatos e historia sobre el mundo de los iberos*, Ediciones Polifemo, Madrid, 17-41.

Olmos, R. 1999: "Manuel Gómez-Moreno en el taller del Centro de Estudios Históricos.", J. Blánquez y L. Prados (eds.), *La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo*. Patrimonio Nacional, vol. 2, Madrid, 145-154.

Olmos, R. 1999: "Pausanias. Texto griego, traducción y comentarios históricos", J. Mangas y D. Plácido (eds.), *La Península Ibérica prerromana de Éforo a Eustacio*, Testimonia Hispaniae Antiquae, II B, Madrid, 815-828.

Olmos, R. 1999: "Una utopía de posguerra: el "Corpus Vasorum Hispanorum"", J. Blánquez y L. Roldán (eds.), *La cultura ibérica a través de la fotografía a principios de siglo, Las colecciones madrileñas*. Patrimonio Nacional, vol. 2, Madrid, 155-166.

Olmos, R. 1999: "Usos y transformaciones de la cerámica griega entre los iberos: los siglos v y iv a. de C.", M.C. Villanueva *et alii* (eds.), *Céramiques et peintures grecques. Modes d'emploi*. Actes du Colloque International, Collection Rencontres de l'École du Louvre (26-27 avril 1995), Madrid, 425-438.

Chapa, T. y Olmos, R. 1999: "El busto de varón de Baza (Granada). Una propuesta de lectura", C. San Martín y M. Ramos (coords.), *El Guerrero de Baza*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Granada, 33-40.

Olmos, R. y Tortosa, T. 1999: "The Case of the Lady of Elche: a review Article", G. Tsetskhladze (ed.), *Ancient Greeks, West and East*, Brill, Leiden, 352-360.

Olmos, R. 1998: "Antropomorfización y autoconciencia en la imagen ibérica. Discontinuidades y procesos", A. Vega, J.A. Rodríguez y R. Bouso (eds.), *Estética y Religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*. Revista de Filosofía, Documentos, Madrid, 87-100.

Olmos, R. 1998: "Beatitud dionisíaca y transformación vegetal en el mundo ibérico", P. Cabrera y C. Sánchez (eds.), *En los límites de Dioniso*. Caja de Ahorros de Murcia, Murcia, 119-138.

Olmos, R. 1998: "El cantor y la lira: lectura y usos de las imágenes de Orfeo", F. Rodríguez Adrados (coord.), *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos (27-30 de Septiembre de 1995)*, Ediciones Clásicas, Madrid, 3-16.

Olmos, R. 1998: "El Hércules gaditano en la geografía mítica del Extremo Occidente", R. Rolle- K. Schmidt (Hrsg.), *Archäologische Studien in Kontaktzonen der antiken Welt*. Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften. BPR Publishers, Hamburg, 517-529.

Olmos, R. 1998: "Indigenismo y romanización en la imagen ibérica de época republicana", J. Mangas (coord.), *Italia e Hispania en la crisis de la república romana*, Actas del III Congreso Hispano-Italiano (Toledo, 1993), Universidad Complutense, Madrid, 433-440.

Olmos, R. 1998: "Naturaleza y poder en la imagen ibérica", C. Aranegui (ed.), *Los Iberos, Príncipes de Occidente*, Actas del Congreso Internacional, Barcelona, 12-14 marzo, 1998. Saguntum, Extra 1, Valencia, 147-158.

Olmos, R. 1997: "Encuentros y desencuentros con una Dama ibérica", R. Olmos y T. Tortosa (eds.), *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Colección Lynx, nº 2, Arqueología de la mirada, Madrid, 17-47.

Olmos, R. 1997: "Elogio de la lectura o la recensión imposible", *Revista d'Arqueologia de Ponent* 7, 278-280.

Olmos, R. 1997: "Formas y prácticas de la helenización en Iberia durante la época helenística", J. Arce, S. Ensoli y E. La Rocca (eds.), *Hispania: Da terra di conquista a provincia dell'Impero*, Catálogo de Exposición en Roma, Palazzo delle Esposizioni. Ed. Electa, Milán, 20-30.

Olmos, R. 1997: "Juegos de imagen, relato y poder en el Mediterráneo antiguo. Ejemplos ibéricos", A. J. Domínguez Monedero y C. Sánchez (eds.), *Arte y poder en el Mundo Antiguo*, Ediciones Clásicas. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 249-260.

Olmos, R. 1997: "La ciudad antigua en la ficción literaria del siglo xix", D. Plácido *et alii* (eds.), *Imágenes de la polis*. Ediciones Clásicas, Madrid, 483-500.

Olmos, R. 1997: "La invención de la cultura ibérica", *Les Ibères*. Catálogo de la exposición en el Grand Palais de París y Centre Cultural de la Fundación "La Caixa" (octubre 1997-abril 1998), Lundwerg, París, 59-65.

Olmos, R. 1997: "La metamorfosis de un símbolo", *Cien años de una dama*. Catálogo de la Exposición en el Pabellón de exposiciones del Parque Municipal (Elche). Museo Arqueológico Nacional (Madrid), Ministerio de Educación, Madrid, 83-90.

Olmos, R. 1997: "La mitología ibérica en el espejo de la imagen", F. Díez de Velasco, M. Martínez y A. Tejera (eds.), *Realidad y Mito*, Ediciones Clásicas. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 89-115.

Olmos, R. 1997: "La reflexión historiográfica en España: ¿Una moda o un requerimiento científico?", G. Mora y M. Díaz Andreu (eds.), *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*, CSIC, Madrid, 19-29.

Olmos, R. 1997: "La representación humana en la cerámica ibérica del Sureste: símbolo y narración", S. Gutiérrez y J. L. Menéndez (coords.), *Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología*, vol. I (Elche 8-11 de marzo de 1995), Ayuntamiento de Elche, 275-282.

Olmos, R. 1997: "Las estampas de arqueología romana en la España Ilustrada como testimonio del pasado", J.L. Barrera *et alii* (eds.), *Anticuaria y Arqueología. Imágenes de la España Antigua 1757-1877*, Madrid, 13-16.

Olmos, R. 1997: "Las incertidumbres de los lenguajes iconográficos: las páteras de plata ibéricas", R. Olmos y J. A. Santos (eds.), *Iconografía ibérica, iconografía itálica. Propuestas de lectura e interpretación.* Universidad Autónoma-CSIC, Madrid, 91-102.

Olmos, R. 1997: "Le temps du mythe et celui de la gloire. L'Archéologue", *Archéologie Nouvelle* 32, 19-23.

Olmos, R. 1995-1997: "Léxico de iconografía peninsular prerromana LYNX: una propuesta para la próxima década", *O Arqueólogo Português*, serie IV. Vol. 13-15, 267-285.

Olmos, R. 1997: "Tu silencio es mi riqueza", R. Olmos y T. Tortosa (eds.), *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad.* Colección Lynx, nº 2, Arqueología de la mirada, Madrid, 319-320.

Chapa, T. y Olmos, R. 1997: "Un busto de varón hallado en Baza (Granada)", R. Olmos y T. Tortosa (eds.), *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Colección Lynx, nº 2, Arqueología de la mirada, Madrid, 163-172.

Olmos, R. y Serrano, P. 1997: "Los ojos y la mirada de la Dama", R. Olmos y T. Tortosa, (eds.), *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Colección Lynx, nº 2, Arqueología de la mirada, Madrid, 251-252.

Olmos, R. y Tortosa, T. 1997: "Debate", R. Olmos y T. Tortosa (eds.), *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Colección Lynx, nº 2, Arqueología de la mirada, Madrid, 241-243; 249-250; 252.

Pino, J.M., Fernández, M., Bendala, M., Aranegui, C. y Olmos, R. 1997: "La Dama ¿una novia?", R. Olmos y T. Tortosa (eds.), *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Colección Lynx, nº 2, Arqueología de la mirada, Madrid, 249-251.

Tortosa, T. y Olmos, R. 1997: "La Dama novelada: la invención de lo femenino ibérico" R. Olmos y T. Tortosa (eds.), *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Colección Lynx, nº 2, Arqueología de la mirada, Madrid, 258-280.

Tortosa, T. y Olmos, R. 1997: "La heterogeneidad de un símbolo: las otras imágenes", R. Olmos y T. Tortosa (eds.), *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Colección Lynx, nº 2, Arqueología de la mirada, Madrid, 281-298.

Olmos, R. 1996: "Caminos escondidos. Imaginarios del espacio de la muerte ibérica", M. A. Querol y T. Chapa (eds.), *Homenaje al Prof. Manuel Fernández-Miranda*, Madrid, Complutum Extra, nº 6 (I), Madrid, 167-176.

Olmos, R. 1996: "El arte griego", A. Gómez Cedillo y J. A. Ramírez (coord.), *Historia del Arte*, vol. I, "Mundo Antiguo", Alianza Editorial, Madrid, 241-309.

Olmos, R. 1996: "Imagen y palabra en el mundo ibérico: símbolo, narrativa e individualidad", *Las Lenguas paleohispánicas en su entorno cultural*, Real Academia de Cultura Valenciana, Valencia, 217-232.

Olmos, R. 1996: "La 'Gradiva' de W. Jensen: fragmentos, psicoanálisis, metáforas y formas de narrar la arqueología" *Anales de Historia Antigua y Medieval* 29, 7-24.

Olmos, R. 1996: "Las inquietudes de la imagen ibérica: diez años de búsquedas", *Revista de Estudios Ibéricos* 2, 65-90.

Olmos, R. 1996: "La sociedad ibérica en el espejo de su imagen: una mirada multiforme a la imagen ibérica", R. Olmos (ed.), *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen* ibérica, Colección Lynx, La arqueología de la mirada, nº 1, Pórtico Librerías, Madrid, 9-20.

Olmos, R. 1996: "Lecturas modernas y usos ibéricos del arcaísmo mediterráneo", R. Olmos y P. Rouillard (eds.), *Formes Archaïques et Arts Ibériques*, Collection de la Casa de Velázquez, 59, Madrid, 17-31.

Olmos, R. 1996: "Metáforas de la eclosión y del cultivo: imaginarios de la agricultura en época ibérica", *Archivo Español de Arqueología* 69, 3-16.

Olmos, R. 1996: "Pozo Moro 25 años después", *Revista de Estudios Ibéricos* 2,31-64.

Olmos, R. 1996: "Pozo Moro: ensayos de lectura de un programa escultórico en el temprano mundo ibérico", R. Olmos (ed.), *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*, Colección Lynx, La arqueología de la mirada, nº 1, Pórtico Librerías, Madrid, 99-114.

Olmos, R. 1996: "Signos y lenguajes en la escultura ibérica. Lecturas conjeturales", R. Olmos (ed.), *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*, Colección Lynx, La arqueología de la mirada, nº 1, Pórtico Librerías, Madrid, 85-98.

Olmos, R. 1996: "Una aproximación historiográfica a las imágenes ibéricas. Algunos textos para la discusión", R. Olmos (ed.), *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*, Colección Lynx, La arqueología de la mirada, nº 1, Pórtico Librerías, Madrid, 41-60.

Olmos, R. y Cabrera, P. 1996: "Diálogo en torno a la imagen ibérica. La palabra como excusa", R. Olmos (ed.), *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*, Colección Lynx, La arqueología de la mirada, nº 1, Pórtico Librerías, Madrid, 21-40.

Olmos, R. y Rouillard, P. 1996: "Introducción", R. Olmos y P. Rouillard (eds.), *Formes Archaïques et Arts Ibériques*, Collection de la Casa de Velázquez, 59, Madrid, 9-15.

Olmos, R. y Tortosa, T. 1996: "El caso de la Dama de Elche, más que una divergencia", *Archivo Español de Arqueología* 69, 219-226.

Olmos, R. 1995: "A Relíquia, de Eça de Queiroz: una aproximación desde la ficción en arqueología", *Humanitas*, XLVII, Universidade de Coimbra, Coimbra, 935-951.

Olmos, R. 1995: "Lecturas del arte antiguo en la literatura española del siglo xix", *Historiografía del arte español en los siglos xix y xx*. VII Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 171-186.

Olmos, R. 1995: "Imagen ibérica y problemas de lectura iconológica: el ejemplo de Elche", V. Oliveira (coord.), *Iº Congresso de Arqueologia Peninsular*, (Porto, Portugal, 12-18 de Octubre de 1993). Actas dos Trabalhos de Antropologia e Etnologia, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, vol. 5, 199-205

Olmos, R. 1995: "Usos de la moneda en la Hispania prerromana y problemas de lectura iconográfica", Mª P. García-Bellido, y R.M. Sobral Centeno (eds.), *La moneda hispánica: ciudad y territorio*. Actas del I Encuentro Peninsular de Numismática Antigua, Anejos de Archivo Español de Arqueología, XIV, Madrid, 105-136.

Olmos, R. y Sánchez, C. 1995: "Usos e ideología del vino en las imágenes de la Hispania prerromana", S. Celestino (coord.), *Arqueología del vino: Los orígenes del vino en Occidente*, Ed. Consejo Regulador de la denominación de origen de Jeréz-Xerés-Sherry y Manzanilla. Jerez de la Frontera-Madrid, 105-136.

Olmos, R. 1994: "Algunos problemas historiográficos de cerámica e iconografía ibéricas: de los pioneros a 1950", *Revista de Estudios Ibéricos*, 1, 311-334.

Olmos, R. 1994: "Antonio García y Bellido y su época", *Archivo Español de Arqueología* 67, 293-296.

Olmos, R. y Perea, A. 1994: "Los platos de Abengibre: una aproximación", P. Cabrera, R. Olmos y E. Sanmartí (eds.), *Griegos e Iberos: lecturas desde la diversidad*. Actas del Simposio Internacional (Ampurias, 2-4 Abril de 1991), Huelva Arqueológica, XIII, Diputación Provincial de Huelva, Huelva, 377-395.

Sanmartí, E., Olmos, R. y Cabrera, P. 1994: "Presentación y reflexiones sobre el Simposio", P. Cabrera, R. Olmos y E. Sanmartí (eds.), *Griegos e Iberos: lecturas desde la diversidad*. Actas del Simposio Internacional (Ampurias, 2-4 Abril de 1991), Huelva Arqueológica, XIII, Diputación Provincial de Huelva, Huelva, 9-18.

Tortosa, T., Olmos, R. y Santos, J. A. 1994: "Hacia una semiótica del mundo figurativo del área ilicitana", *6º Coloquio Hispano-Ruso de Historia*. Fundación Cultural Banesto, Madrid, 67-92.

Olmos, R. 1993-1994: "Cerámica griega del Castillo de Fuengirola (Málaga)", *Mainake*, XV-XVI, 109-114.

Olmos, R. 1993: "Blasco Ibáñez y la novela de tema arqueológico en España", *La visión del mundo clásico en el arte español*, Editorial Alpuerto, Madrid, 365-378.

Olmos, R. 1993: "Los conceptos de arcaísmo en el mundo ibérico", *Tempus: Revista de Actualización Científica* 3, 89-110.

Blánquez, J. y Olmos, R. 1993: "El poblamiento ibérico en la provincia de Albacete: el timiaterio de La Quéjola (San Pedro) y su contexto arqueológico", J. Blánquez, R. Sanz y Mª T. Musat (coords.), *Arqueología en Albacete*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 85-110.

Chapa, T., Olmos, R., Prados, L., Cabrera, P., Perea, A., Croissant, Fr., Rouillard, P., Schnapp, A. y Rouveret, A. 1993: "Las realizaciones de lo "arcaico" en el mundo ibérico", *Archivo Español de Arqueología* 66, 225-228.

Sánchez-Palencia, F.J., Olmos, R., Plácido, D. y Cepas, A. 1993: "El origen de las Cartas Arqueológicas y el Mapa del Mundo Romano", A. Jimeno, J.M. del Val y J.J. Fernández Moreno (eds.), *Inventarios y cartas arqueológicas. Actas Homenaje a Blas Taracena, 50 aniversario de la primera Carta Arqueológica de España, Soria, 1941-1991*. Junta de Castilla y León, Valladolid, 59-64.

Olmos, R. 1992: "Broncística fenicia y orientalizante en el sur peninsular y en Ibiza: una aproximación iconográfica y simbólica", *Treballs del Museu d'Eivissa e Formentera* 27, 41-64.

Olmos, R. 1992: "El rostro del otro", *Archivo Español de Arqueología* 65, 304-308.

Olmos, R. 1992: "Iconografía y culto a las aguas de época prerromana en los mundos colonial e ibérico", *Espacio, Tiempo y Forma* 5, 103-120.

Olmos, R. 1992: "Introducción a la copa de Aison", R. Olmos (coord.), *Coloquio sobre Teseo y la Copa de Aison*. CSIC, Madrid, 9-35.

Olmos, R. 1992: *s.v.* "Klytios I", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (*LIMC*) VI, 81-83; lám. 38.

Olmos, R. 1991: "A modo de introducción o a modo de conclusiones", R. Olmos y J. Arce (coord.), *Historiografía de la arqueología y de la historia antigua en España: siglos XVIII-XX*. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid, 11-14.

Olmos, R. 1991: "A. Schulten y la historiografía sobre Tartessos en la primera mitad del siglo XX", R. Olmos y J. Arce (coord.), *Historiografía de la arqueología y de la historia antigua en España: siglos XVIII-XX*. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid, 135-144.

Olmos, R. 1991: "Historiografía de la presencia y del comercio griego en España.", *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 30-31, 123-134.

Olmos, R. 1991: "Imágenes de la mujer en la representación ibérica de lo sagrado", G. Duby y M. Perrot (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente*. Vol. 1, Editorial Taurus, Madrid, 553-566.

Olmos, R. 1991: "Memorias de las actividades del Departamento de historia antigua y arqueología "Rodrigo Caro" (1989-90)", *Archivo Español de Arqueología* 64, 351-365.

Olmos, R. 1991: "Nuevos enfoques y propuestas de lectura en el estudio de la iconografía ibérica", A. Vila (coord.), *Arqueología*. CSIC, Madrid, 209-230.

Olmos, R. 1991: "'Puellae Gaditanae': ¿Heteras de Astarté?", *Archivo Español de Arqueología* 64, 99-109.

Olmos, R. y Perea, A. 1991: "Platos de Ajengibre: una aproximación", Iberos y griegos: lecturas desde la diversidad. *Huelva arqueológica*, 13,1, 377-395.

Sanmartí, E., Olmos, R. y Cabrera, P. 1991: "Presentación y reflexiones sobre el simposio", Iberos y griegos: lecturas desde la diversidad. *Huelva arqueológica*, 13,1, 9-18.

Olmos, R. 1990: "Lecturas sobre los imaginarios de la cremación ibérica", *Homenaje al Profesor José Manuel Reverte Coma*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid-Zaragoza.

Olmos, R. 1990: "Imitaciones, producción y sociedad: algunas consideraciones en torno a la cerámica ibérica", *Verdolay* 2, 39-44.

Olmos, R. 1990: *s.v.* "Iole I", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (*LIMC*) V, 701-702; lám. 465.

OLMOS, R. 1990: *s.v.* "Iphitos I", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (*LIMC*) V, 738-741; lám. 483-484.

BÁDENAS, P. OLMOS, R. 1990: "Reflexiones científicas sobre el proyecto de una escuela de estudios helénicos en Atenas", *Archivo Español de Arqueología* 63, 366-370.

OLMOS, R. 1989: "'El corpus Vasorum Antiquorum', setenta años después: pasado, presente y futuro del gran proyecto internacional de cerámica antigua", *Archivo Español de Arqueología* 62, 292-303.

OLMOS, R. 1989: "Los griegos en Tartessos: una nueva contrastación entre las fuentes arqueológicas y las literarias", Mª. E. Aubet (coord.), *Tartessos: Arqueología protohistórica del bajo Guadalquivir*. Editorial AUSA, Sabadell, 495-521.

OLMOS, R. 1989: "Hedykoitos y Agathos Daimon: inscripciones en dos mosaicos tardohelenísticos de Ampurias", *Mosaicos Romanos. Actas de la I Mesa redonda Hispano-Francesa*, Ministerio de Cultura, Madrid, 43-59.

OLMOS, R. 1988-1989: "Originalidad y estímulos mediterráneos de la cerámica ibérica: el ejemplo de Elche", *Lucentum*, 7-8, 79-102.

OLMOS, R. 1988: "El casco griego de Huelva", *Clásicos de la arqueología de Huelva* 1, 37-78.

OLMOS, R. 1988: *s.v.* "Eurytos I", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (*LIMC*) IV, 117-119; lám. 62.

OLMOS, R. 1988: "La investigación (de la cultura material) en los Museos: notas para un debate", *Boletín de la ANABAD* 38, nº 3, 91-106.

OLMOS, R. 1988: "Los recientes hallazgos griegos de Málaga en su enmarque del sur peninsular: discusión al estudio de J. Gran-Aymerich", *Archivo Español de Arqueología* 61, 222-225.

BÁDENAS, P. y OLMOS, R. 1988: "La nomenclatura de los vasos griegos en castellano: propuestas de uso y normalización", *Archivo Español de Arqueología* 61, 61-80.

OLMOS, R. 1987: "Appendix Iconographica", A. Bernabé (ed.), *Poetarum Epicorum Graecorum Testimonia et Fragmenta*. Bibliotheca Teubneriana, Leipzig, 209-219.

OLMOS, R. 1987: "Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste", *Archivo Español de Arqueología* 60, 21-42.

FERNÁNDEZ-MIRANDA, M. y OLMOS, R. 1987: "El timiaterio de Albacete", *Archivo Español de Arqueología* 60, 211-220.

OLMOS, R. 1986: "Anotaciones sobre la representación de la mujer en Grecia", E.M. Garrido (ed.), *La mujer en el mundo antiguo*. Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Seminario de Estudios de la Mujer. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 132-142.

OLMOS R. 1986: *s.v.* "Eileithyia", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (*LIMC*), 534-540.

OLMOS, R. 1986: "Los griegos en Tartessos: replanteamiento arqueológico-histórico del problema", F. Olmedo (coord.), *Homenaje a Luis Siret 1934-1984*. Junta de Andalucía, Sevilla, 584-600.

OLMOS, R., BALMASEDA, L.J., ARCE, J., DE GRIÑÓ, B. 1986: *s.v.* "Atlas", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (*LIMC*) III, 2-16, lám. 6-13.

OLMOS, R. y CABRERA, P. 1985: "Die Griechen in Huelva: zum Stand der Diskussion", *Madrider Mitteilungen* 26, 61-74.

OLMOS, R. y FERNÁNDEZ, J. 1985: "Una inscripción jonia arcaica en Huelva", *Lucentum* 4, 107-114.

OLMOS, R. 1984: "Comastas en Tartessos: en torno a la iconografía del vino y la danza simposiaca en la Península Ibérica", L.A. de Cuenca, E. Gangutia, A. Bernabé y J. López, (coords.), *Athlon: satura grammatica in honorem Francisci R. Adrados*. Vol. 2, Editorial Gredos, Madrid, 683-696.

OLMOS, R. 1984: "La cerámica de importación griega en el mundo ibérico", G. Morote (coord.), *La cultura ibérica: síntesis histórica*. Separata de VARIA III. Universidad de Valencia, Valencia, 225-248.

OLMOS, R. 1983: "Auriga y monomaquias en una copa "Droop" en Murcia", *Archivo Español de Arqueología* 56, 37-44.

OLMOS, R. 1983: "El centauro de Royos y el centauro en el mundo ibérico", *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*. Vol. 2, Ministerio de Cultura, Madrid, 377-388.

Olmos, R. 1983: "El puteal de la Moncloa: una lectura agridulce", *Lápiz: Revista internacional del arte*, nº 9 (Oct.), 38-46.

Olmos, R. y Gil, R. 1983: "Un escifo del grupo del cisne procedente de la necrópolis de Galera (Granada)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 49, 31-38.

Olmos, R. y Garrido, J.P. 1982: "Cerámica griega en Huelva. Un informe preliminar", *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, 243-264.

Olmos, R. 1981: *s.v.* "Antimachos III", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (*LIMC*) I, 839, lám. 667.

Olmos, R.y Balmaseda, L.J. 1981: *s.v.* "Alkyoneus", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* I, 558-564, pl. 417-423.

Olmos, R. y Balmaseda, L.J. 1981: *s.v.* "Antaios", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (*LIMC*) I, 800-811, lám. 647-657.

Olmos, R. y Balmaseda, L.J. 1981: "Mito y figuración en la cerámica ática de época clásica. El último periodo arcaico", *Cuadernos de filología clásica* 17, 111-134.

Olmos, R. y Cabrera, P. 1980: "Un nuevo fragmento de Clitias en Huelva", *Archivo Español de Arqueología* 53, 141-142.

Olmos, R. 1979: "Perspectivas y nuevos enfoques en el estudio de los elementos de cultura material (cerámica y bronces) griegos o de estímulo griego hallados en España", *Archivo Español de Arqueología* 52, 87-104.

Olmos, R. 1978: "Un skyphos campano del pintor VHP en el Museo Nacional de Cerámica de Valencia", *Saguntum* 13, 295-306.

Balmaseda, L. J. y Olmos, R. 1977-1978: "El tema de "Las muchachas de la fuente" en unas hidrias áticas del Museo Arqueológico Nacional", *Archivo Español de Arqueología* 50-51, 15-32.

Olmos, R. 1977: "El Sileno Simposiasta de Capilla (Badajoz)", *Trabajos de Prehistoria* 34, nº 1, 371-388.

Olmos, R. 1976: "En torno al kylix de Medellín", *Habis* 11, 251-264.

Olmos, R. 1976: "Bocetos sobre un cráter de campaña con el juicio de Paris", *Cuadernos de Filología clásica* 11, 299-316.

Olmos, R. 1976: "Contribución al estudio del Pintor de Aquiles en Madrid", *Archivo Español de Arqueología* 49, 9-38.

De la Casa Martínez, C. y Olmos, R. 1976: "Una nueva Tanagra griega del Museo Arqueológico Nacional", *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 6, 16-19.

Olmos, R. 1975: "Los vasos del pintor de Aquiles en el Museo Arqueológico Nacional", Goya: Revista de Arte 125, 274-280.

Olmos, R. 1974: "Dos sarcófagos de Clazómenas del Museo Arqueológico Nacional", *Trabajos de Prehistoria* 31, nº 1, 229-252.

Olmos, R. 1973: "Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae", *Trabajos de Prehistoria* 30, nº 1, 330-334.

Olmos, R. 1973: "Tres hydrias áticas de figuras negras en el Museo Arqueológico Nacional", *Bellas Artes* nº 27 (NOV), 16-18.

Olmos, R. 1972: "Un ánfora ática del periodo geométrico del Museo Arqueológico", *Trabajos de Prehistoria* 29, nº 1, 261-266.

## PUBLICACIONES DE DIVULGACIÓN CIENTÍFICA

Olmos, R. 2009: "Editorial: Un proyecto intelectual", *Noticias de la EEHAR*, 4, 3-4.

Olmos, R. 2008: "Editorial: La Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, junto a la columna trajana", Noticias de la EEHAR 2, 3-4.

Olmos, R. 2008: "Editorial", *Noticias de la EEHAR* 3, 3-4.

Olmos, R. 2007: "Editorial", *Noticias de la EEHAR* 1, 3-4.

Olmos, R. y Tortosa, T. 2007: "Léxico de Iconografía Ibérica: Una propuesta de investigación para el quinquenio 2007-2011", *Noticias de la EEHAR* 1, 5-6.

Olmos, R. 2005: "El Museo de Halicarnaso", *Descubrir el arte* 78, 28-29.

Olmos, R. 2002: "El diálogo de la educación y la ciencia, visto por un historiador del mundo clásico", *La Ciencia en la Educación Infantil y Primaria, Museo Virtual de la Ciencia*, Recurso electrónico-CD-ROM, CSIC-Ministerio de Economía y Competitividad.

Olmos, R. 2001: "De vacas y yeguas, cuerdas y locas", *Revista de Arqueología*, año nº 22, 246, 30-39.

Olmos, R. 2001: "La visión de la arqueología en la obra de Juan Valera (III): La invención de la prehistoria" *Revista de Arqueología*, Año, nº 22, nº 243, 34-41.

Olmos, R. 2001: "La visión de la arqueología en la obra de Juan Valera (II): La evocación de Oriente", *Revista de Arqueología*, Año nº 22, nº 242, 50-57.

Olmos, R. 2001: "La visión de la arqueología en la obra de Juan Valera (I)", *Revista de Arqueología*, Año nº 22, nº 241, 40-51.

Olmos, R. 2000: "El torso de Apolo arcaico de Rilke y el llanto del arqueólogo", *Revista de Arqueología*, Año 21, nº 229, 40-49.

Olmos, R. y Izquierdo, I. 2000: "Los Iberos y sus imágenes: Una enciclopedia de la imagen ibérica en soporte CD-ROM", *Revista de Arqueología*, Año nº 21, nº 227, 26-37.

Olmos, R. 1999: "Impresiones de un viaje a Túnez", *Boletín informativo de la SEEC*, Madrid, 95-100.

Olmos, R. 1998: "Entrevista de Paloma Cabrera y Trinidad Tortosa a Ricardo Olmos. Actualidad y antigüedad de un símbolo: la Dama de Elche", *Lateral* 37, Barcelona, 15-16.

Olmos, R. y Tortosa, T. 1997: "Las damas noveladas (I) La invención de lo femenino ibérico. La Arqueología soñada", *Revista de Arqueología*, Año nº 18, nº 196, 40-47.

Olmos, R. y Tortosa, T. 1997: "Las damas noveladas (II) La invención de lo femenino ibérico. La Arqueología soñada", *Revista de Arqueología*, Año nº 18, nº 196, 48-57.

Olmos, R. 1997: "La Gradiva de W. Jensen, La Arqueología soñada", *Revista de Arqueología*, Año nº 18, nº 194, 44-51.

Olmos, R. 1997: "Freud, Jung y W. Jensen. Fragmentos, psicoanálisis, metáforas y formas de narrar la arqueología", La Arqueología soñada, *Revista de Arqueología*, Año nº 18, nº 193, 46-55.

Olmos, R. 1997: "L'homme et le sacré". *Connaissance des Arts Hors*, 115, Les Ibères, París, 18-33.

Olmos, R. 1996: "Imagen, mito y sociedad en la música griega de época clásica (III): Disputas y contradicciones de la música", *Revista de Arqueología* 177, 52-59.

Olmos, R. 1995: "Imagen, mito y sociedad en la música griega de época clásica (II): Los inventores míticos de la música griega", *Revista de Arqueología* 176, 38-45.

Olmos, R. 1995: "Imagen, mito y sociedad en la música griega de época clásica (II)", *Revista de Arqueología* 175, 30-37.

Olmos, R. 1994: "La arqueología soñada: Sónnica la Cortesana, de Vicente Blasco Ibáñez (y II)", *Revista de Arqueología* 159, 50-59.

Olmos, R. 1994: "La arqueología soñada: Sónnica la Cortesana, de Vicente Blasco Ibáñez", *Revista de Arqueología* 158, 52-57.

Olmos, R. 1994: "La arqueología soñada: El Golpe en Vago, de D. José García de Villalta", *Revista de Arqueología* 156, 46-53.

Olmos, R. 1994: "La arqueología soñada: la conquista de Valencia por el Cid, de D. Estanislao de Cosca Vayo y otras novelas históricas originales", *Revista de Arqueología* 155, 46-53.

Olmos, R. 1994: "La arqueología soñada: Sprite, de Theophile Gautier", *Revista de Arqueología* 154, 46-55.

Olmos, R. 1994: "La arqueología soñada: Cleopatra, de Ridder Haggard (II)", *Revista de Arqueología* 153, 46-55.

Olmos, R. 1993: "La arqueología soñada: Cleopatra, de Ridder Haggard: el viejo debate entre la historia y la ficción", *Revista de Arqueología* 152, 44-51.

Olmos, R. 1993: "La arqueología soñada: la imagen de mármol, de Josehp von Eichendorff, y otros amores con estatuas", *Revista de Arqueología* 150, 52-59.

OLMOS, R. 1993: "La arqueología soñada: la Venus de Ille, de Próspero Mérimée", *Revista de Arqueología* 149, 48-53.

OLMOS, R. 1993: "La arqueología soñada: Arria Marcella, de Théophile Gautier", *Revista de Arqueología* 147, 50-57.

OLMOS, R. 1993: "La arqueología soñada: del "Sueño de Polífilo" al viaje de Citera de Gerardo de Nerval", *Revista de Arqueología* 145, 48-55.

OLMOS, R. 1993: "La arqueología soñada: una noche en Pompeya, de José Ramón Mélida", *Revista de Arqueología* 144, 52-57.

OLMOS, R. 1993: "La arqueología soñada: la gruta azul de Juan Valera y otras evocaciones vesubianas", *Revista de Arqueología* 143, 46-53.

OLMOS, R. 1993: "La arqueología soñada: la reconstrucción de Pompeya. Bulwer-Lytton y William Gell, recreadores de la luz", *Revista de Arqueología* 142, 50-57.

OLMOS, R. 1993: "La arqueología soñada: los últimos días de Pompeya, de Bulwer-Lytton", *Revista de Arqueología* 141, 52-58.

OLMOS, R. 1992: "El Arte Griego en España", *Cuadernos del Arte Español*, Historia 16, nº 62, Madrid.

OLMOS, R. 1992: "La arqueología soñada: una mirada a la novela arqueológica de raíz decimonónica", *Revista de Arqueología* 140, 52-57.

OLMOS, R. 1980: "El mundo griego de ultratumba: una aproximación al ritual funerario griego de época clásica a través de los documentos arqueológicos", *Historia 16*, nº 54, Madrid, 88-95.

OLMOS, R. 1977: "Política, mito y propaganda política en la cerámica griega", *Historia 16*, nº 20, Madrid, 99-106.

BALMASEDA, L.J. y OLMOS, R. 1977: "Un proyecto internacional de colaboración científica", *Estudios clásicos* 21, nº 80, 335-338.

## ARTÍCULOS EN PRENSA

OLMOS, R. 2006: "Y la Dama compuso su semblante", *Tribuna* 7, ABC, 27 de abril de 2006, Madrid, 7.

OLMOS, R. 1997: "La dama cumple 100 años", T*ribuna: Los viajes de un símbolo*. El País, Viernes 21 de marzo de 1997, Madrid, enlace electrónico, 36.

OLMOS, R. 1997: "La Dama de Elche o la fascinación de la belleza ambigua", *La Verdad* agosto de 1997, Madrid.




José María Pérez - Peridis

*Agradecimientos*

Al Museo Arqueológico Nacional de Madrid por acogernos y acoger este acto en homenaje a uno de sus más señalados trabajadores.

Al CSIC, a Cristina de la Puente, Coordinadora del Área de Humanidades y Ciencias Sociales, a los compañeros del CSIC de Mérida y, muy especialmente, a nuestro entrañable amigo Carlos Morán que ha seguido día a día este proceso. Al CSIC de Barcelona, y al compañero Luis Calvo por su apoyo incondicional en este evento.

A los queridísimos amigos del Grupo del Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de la Universidad de Jaén, con Arturo Ruiz a la cabeza, por los vínculos estrechos y las experiencias vividas en tantas ocasiones en Madrid, Roma, Jaén, Mérida... desde hace ya unos cuantos años.

A Dirce Marzoli, y el Instituto Arqueológico Alemán de Madrid que se ha sumado generosamente a participar en este homenaje.

A la Casa Velázquez de Madrid por su disponibilidad.

A la Asociación Cultural Hispano - Helénica, por su colaboración.

A Sara Olmos por el trabajo de diseño realizado para este Homenaje y su ayuda indispensable.

A Santiago González por sus dibujos de siempre.

# PALABRAS

*27 Junio 2014*

Paloma Cabrera

Decía Aristóteles que “cuando queremos contemplar nuestro rostro, lo vemos mirándonos en un espejo… cuando queremos conocernos a nosotros mismos, nos miramos en el amigo, porque… el amigo es otro yo.” (*Magna Moralia* II, 1213 a 20-25). Y, así es: cuando nos miramos en Ricardo, nos contemplamos a nosotros mismos, nos conocemos. Miramos el rostro del amigo, pero también nos contemplamos en su palabra. La vida, el pensamiento, la oralidad y la escritura de Ricardo, materializada en sus escritos, en sus charlas, en los seminarios, en conversaciones, en paseos, en viajes, en tantas enriquecedoras vivencias generosamente compartidas, aquellas que inscriben las relaciones científicas y humanas, son diálogo continuo entre ambas miradas cruzadas en el espejo de la amistad. El *lógos* no tiene sentido si no se convierte en diálogo. Y Ricardo ha sido siempre diálogo, palabra hablada, esa palabra que es un río que circula al ritmo de los latidos del corazón y de la vida del que habla y del que escucha. Ricardo habla, trasmite y, sobre todo, escucha. Y escribe, escribe para dialogar, para alcanzar un diálogo vivo con el lector que sabe leer para aprender a ver y a conocerse mejor. Ricardo sabe enseñar a leer, sabe, a través de las palabras, ensanchar hasta el infinito nuestra capacidad de ver, nuestra posibilidad de oír, de entender a los otros y, como resultado de ese entendimiento, de entendernos a nosotros mismos. Sabe idear cauces por donde fluye la *philía*, la amistad, la capacidad de “simpatizar”, de elegir y de solidarizarnos, y en la *philia*, nos enseña a ver con otros ojos y a amar el conocimiento. En el espejo de su amistad somos eternos aprendices.

En ese espejo compartido de la amistad, queremos hoy, con motivo de tu cumpleaños, ofrecerte el reflejo de múltiples miradas, palabras que entretejen diferentes discursos pero que discurren por un mismo cauce, el del afecto mutuo y el amor al conocimiento. Miradas que convergen sobre el mundo antiguo, paisaje y geografía de tu indagación, del *lógos* y del diálogo que tu mirada siembra, sobre ese Mediterráneo, desde Grecia a Iberia pasando por Italia y el norte de África, encrucijada, heteróclito, y que, en palabras de Braudel “se presenta en nuestros recuerdos como una imagen coherente, como un sistema donde todo se mezcla y se recompone en una unidad original”. Desde la diversidad y desde el encuentro, desde la historia, la literatura, la filosofía, la religión, la mitología, la iconografía, la filología, el arte del Mediterráneo antiguo, desde la reflexión sobre otras miradas, incluida la tuya, las palabras, venidas desde todos los confines de la *oikoumene*, de geografías también diversas, pero surgidas en un único paisaje que es el de la *philia*, se recomponen en una unidad original, nos unen, y nos unen contigo, querido Ricardo, en la celebración de tu magisterio, de la sutileza y profundidad de tu mirada, de tu palabra y tu escritura, de tu acogedora y generosa hospitalidad, científica y humana, de tu honestidad, de tu entusiasmo, de tu estar, saber hacer y compartir, y, por encima de todo, de tu amistad.

Trinidad Tortosa

Hemos querido comenzar esta tarde combinando dos elementos que identifican a nuestro homenajeado: la palabra y la música. Hemos elegido, además, el día de hoy víspera del cumpleaños de Ricardo para encontrarnos y disfrutar de estos momentos de diálogo en compañía de amigos, familia y colegas.

Y, nos pareció adecuado hacerlo en la que fue su primera casa laboral relacionada directamente con la arqueología; este Museo Arqueológico Nacional, donde Ricardo llegó, casi por casualidad, cuando se vivía su renovación en tiempos de Martín Almagro Basch, el director de entonces. Hasta llegar a ese momento habría que recordar diversos pasajes de su vida junto a sus tres amigos de infancia y juventud: Luis Caballero, Martín Almagro Gorbea y Ricardo… en aquel inolvidable Ramiro de Maeztu. Habría que recordar la pasión de Ricardo por la iconografía, por la filosofía, por todo aquello que rodeaba el mundo griego… habría que recordarlo montado en aquel carro que lo llevó hasta los monasterios de Meteora…, habría que recordarlo con sus alumnas entusiasmadas con el profesor de Instituto de filología griega –en el centro Beatiz Galindo de Madrid– que les transmitía y les hacía vivir el antiguo conocimiento griego. Pues bien, así fue como con todos estos presagios, un buen día Martín Almagro Gorbea diría a Ricardo: mi padre no encuentra a nadie para organizar la sala de los vasos griegos en este Museo; viene Franco a inaugurar la remodelación y es necesario estructurar esa sala, querrías hacerlo?… Ricardo dijo que sí y su respuesta daría un cambio total a su vida… Gustó su propuesta, agradó su conocimiento, su forma de trabajar y Almagro Basch, como se hacía en aquellos tiempos, continuaría diciendo: quiere Ud. una beca a Alemania, para hacer su tesis? De esta manera comenzaría su camino, su viaje profesional que le llevaría a Würzburg a su maestra, Erika Simon, a su tesis doctoral…, a Tonio Hölscher entre otros…

A su vuelta, en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid trabajó durante varios años hasta 1986; al año siguiente llegó al CSIC, en Duque de Medinacelli y allí fue durante varios años director del Departamento de Arqueología e Historia Antigua. A estas alturas había editado su libro sobre las lécitos de fondo blanco del Museo madrileño, innumerables trabajos sobre ámbito griego…, ya era entonces el coordinador español del LIMC *(Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae)* y comenzaba, en la década de los 90, su entrada 'visual' en el mundo ibérico donde sus trabajos de iconografía marcarían una diferencia abismal: metamorfosis, exuberancia vegetal, código iconográfico, semiótica…fueron términos que se adentraron y fueron integrándose poco a poco en lo cotidiano del mundo ibérico; un campo demasiado inerte hasta entonces. Fueron años en los que vivimos en el centro del CSIC de Medinaceli, la ilusión del cambio en la investigación, en la ciencia, fue una época dorada en la que todos disfrutábamos (investigadores, becarios….) del diálogo en largas conversaciones sobre el futuro de la ciencia y sobre oportunidades que se nos presentaban; por fin, creíamos que la ciencia española acabaría con algunos de los lastres que

veníamos arrastrando y que ilustres pensadores como Pío Baroja o Ramón y Cajal habían evidenciado. Pensábamos que formarían ya parte del pasado...

Nuestro país se abría al mundo y salíamos a hablar de nuestro pensamiento; empezábamos a escuchar y a ser escuchados.

Y pasó el tiempo y con él llegó Roma, la oportunidad de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma –EEHAR–: intensa, chupóptera, exuberante, cambiante, maravillosa, una experiencia difícil de superar en todos los aspectos; en aquella sede hicimos nuestra aquella frase de Cajal en la que expresó lo importante que era saber para transformar; conocer sí, pero para obrar... posiblemente, la experiencia más enigmática, altamente dimensionada e interesante que vivimos en nuestros ya algo más de 20 años de amistad y curiosidad científica...; no tenemos tiempo para un desarrollo exhaustivo de la experiencia ni es este el momento adecuado, pero sí me vais a permitir que rescate unas palabras de Ricardo, del libro que conmemoró los 100 años de vida de la EEHAR en el que se recupera la Memoria, como elemento clave de su historia (Olmos 2010, 44) que dice así: "La recuperación de la historia de la EEHAR requiere un ejercicio de memoria como forma de cultura creadora y no simplemente pasiva. Las estrategias de la aproximación pueden ser múltiples. Se requiere el tratamiento de una diversidad de testimonios, generalmente heterogéneos y casi siempre de lectura subjetiva... Algunos de estos indicios recuperados y por recuperar son documentos que están ahí, en su materialidad pasajera pero provocadora y sensitiva. Gracias a la ayuda de muchos que han reunido y conservado para la sociedad estas promesas de memoria ofrecemos hoy algunas de estas señales a miradas externas".

Fuerza de la memoria, relatividad de la historia, esfuerzo de muchos, trabajo, ilusión...

Las palabras de Paloma Cabrera nos han introducido en el marco general en el que Ricardo se nos muestra, podríamos rastrear algunas de las palabras clave de su discurso que envuelven al homenajeado: diálogo, generosidad científica y humana... han marcado la vida de este científico. A partir de ellas, Ricardo escenificó su *koiné* particular allá por donde fue y quienes pudimos vivirla no podemos más que agradecer todo lo que nos ofreció. Sus 'Puertas' han estado/siguen estando abiertas para quien quiera escuchar y aprender: aprendizaje, diálogo/discusión y conocimiento han sido claves en su recorrido; un pensamiento integrado en la honestidad y la generosidad presentes en todo el recorrido laboral de su vida. Algunos aprendimos que 'Ciencia y Vida' van de la mano: Aquel ideal socrático que él practica de que una vida no sujeta examen no es digna de ser vivida es importante mantenerla en una sociedad actual orientada, en demasiadas ocasiones, a la valoración y sobredimensión, sobre todo, desde la perspectiva económica. Capacidad de reflexión y pensamiento crítico son fundamentales para el individuo, la sociedad y las democracias. Vinculaciones que podríamos desarrollar siguiendo a Marta Nussbaum (2010, 28).

En alguna imagen del power-point hemos visto la que será portada del libro del 'Homenaje', volveremos a verla después en los créditos finales: el subtítulo 'miradas sobre la antigüedad' se acompaña de la frase tan parlante de San Pablo a los corintios ( 1 *Corintios* 13, 12): *'Per speculum aenigmate'*. Todo ello enmarcando a un Ulises, pensativo, en reposo; su figura nos introduce en trabajos que ondean entre diferentes disciplinas: Grecia, Roma, Península Ibérica, viajes, historiografía, vivencias..., que reflejan la personalidad multidisciplinar que Ricardo representa. El libro, que se encuentra en proceso de maquetación por Sara Olmos, esperamos que se pueda finalizar en pocos meses.

Hay que agradecer a muchas personas el hecho de que hoy podamos celebrar este acto, a quienes han colaborado en este Homenaje con sus contribuciones y a los que esta tarde nos han querido acompañar. A nuestro querido profesor y amigo de tantos encuentros Mario Torelli, a la pluma siempre

aguda y entrañable de Peridis, al duo que nos acompaña con la música, a Sara Olmos, atenta, elegante e inteligente en sus diseños.

Sus nombres y las instituciones que han hecho posible este merecido acto pasarán esta tarde en imágenes. A todos gracias.

Y para terminar, me gustaría hacerlo con las palabras de uno de tus autores favoritos, Borges, perteneciente al relato de su biblioteca de Babel (2005, 466): "Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos... Yo afirmo que la Biblioteca es interminable... La Biblioteca existe ab aeterno. De esa verdad cuyo corolario inmediato es la eternidad futura del mundo, ninguna mente razonable puede dudar. El hombre, el imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos; el universo, con su elegante dotación de anaqueles, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letrinas para el bibliotecario sentado, sólo puede ser obra de un dios. Para percibir la distancia que hay entre lo divino y lo humano, basta comparar estos rudos símbolos trémulos que mi falible mano garabatea en la tapa de un libro, con las letras orgánicas del interior: puntuales, delicadas, negrísimas, inimitablemente simétricas".

Felicidades Ricardo y también a tu permanente compañera de viaje, M. Carmen. Gracias.

# *Per Ricardo Olmos*

Mario Torelli

E' ormai assai raro incontrare nel nostro mondo personalità scientifiche che sappiano coniugare aspetti diversi dell'antichità, portandoli a sintesi efficaci e nuove, soprattutto usando materiali fra loro lontani e persino in apparenza inconciliabili. Chi più, chi meno, siamo tutti figli di uno specialismo, che nell'ultimo mezzo secolo ha fatto nelle nostre discipline umanistiche passi da gigante, il tutto nel quadro di una subalternità nei confronti di metodologie anglosassoni acriticamente accettate da noi cittadini di un'Europa, resa ormai marginale dai terribili disastri del "secolo breve": di norma un archeologo difficilmente oggi sceglie di muoversi fuori dal ristretto ambito cronologico abituale dei suoi studi, da una specifica tipologia di evidenze, spesso all'interno di realtà topografiche molto definite, per non dire gravemente affette da localismo. I vantaggi di questo tipo di ricerche specialistiche sono complessivamente modesti: far progredire le nostre conoscenze in questi ambiti settoriali, soprattutto in fatto di cultura materiale (ma non solo, penso qui a molte discipline settoriali), richiede ormai una mole di lavoro colossale, sulla cui entità dovremmo talora riflettere per abbozzare un bilancio in termini di costi e di eventuali benefici, ormai quasi sempre in rosso. Oggi la ricerca archeologica diventa veramente innovativa e capace di essere produttiva, solo se si capovolgono radicalmente i presupposti degli specialismi, sostituendoli con la contaminazione delle evidenze e l'uso controllato, ma assai esteso, di paradigmi indiziari: in una parola, dobbiamo abbandonare le certezze sterili che derivano dalle filiere delle evidenze concrete, dai dati empirici delle classi dei materiali, delle sequenze omogenee, spesso tali solo in apparenza, e cercare verifiche interdisciplinari o anche soltanto multidisciplinari, ponendo alla documentazione precise domande storiografiche ed elaborando una modellistica efficace, da usare come pietra di paragone di ciò che abbiamo costruito.

Questa lunga premessa era ai miei occhi necessaria per presentare la storia intellettuale di Ricardo Olmos e la ragioni dell'amicizia tra di noi che conta ben più di trenta anni. Con la sua attività scientifica svolta in maniera continua e sempre ad altissimo livello, Ricardo si è mosso sullo scenario dell'archeologia europea dell'ultimo quarantennio, servendosi di metodi del tutto simili a quelli che ho appena delineato e nutrendo una chiara prospettiva mirante ad inserire a pieno titolo la civiltà iberica nell'ambito di una più vasta civiltà mediterranea di epoca preromana. Per raggiungere questo obiettivo, egli si è posto una ben precisa domanda storiografica che ha messo al primo posto la necessità di indagare i modi della costruzione, nello spazio e nel tempo, della cultura iberica. Ovviamente questa cultura iberica è sempre stata da lui intesa in senso ampio, avendo l'occhio continuamente rivolto all'ideologia iberica, letta e ricercata principalmente nelle vesti della mentalità religiosa, ma non per questo tralasciando il linguaggio formale con il quale quella ideologia si è via via manifestata.

Ricardo ha affrontato questa domanda storiografica, di ovvia ed evidente complessità, sin dagli inizi del suo lungo itinerario di ricerca. Se si scorre la sua bibliografia iniziale, che possiamo fissare al principio degli anni Settanta del secolo scorso, non sarà difficile dedurre che la specialità da cui Ricardo è partito è il mondo greco e in particolare quello della ceramica. Questo campo, com'è noto, non ha avuto molti seguaci in terra spagnola, fondamentalmente perché i musei spagnoli non contengono ceramiche greche in quantità apprezzabili: sappiamo tutti che la Spagna non è stata meta di importazioni greche se non a partire dal tardo v secolo a.C., quando peraltro la produzione delle ceramiche figurate era ormai in netto declino. Allo stesso tempo, per una serie complessa di ragioni che non sto qui ad analizzare, la Spagna non ha partecipato alla grande rapina delle necropoli italiane, che lungo tutto il secolo decimonono ha riempito le collezioni pubbliche e private delle nazioni egemoni d'Europa. Entrato nel Museo Arqueológico di Madrid, Ricardo Olmos ha mosso i primi passi della sua ricerca valorizzando e studiando quanto il suo museo e le altre raccolte spagnole possedevano, come illustrano le sue numerose pubblicazioni di questo argomento, tra le quali vorrei ricordare il bel catalogo delle *lekythoi* a fondo bianco[1] o la delicata analisi di un paio di insospettati pezzi del Museo, due sarcofagi clazomenii[2]. Si era allora nel 1982: invitato a dare un seminario a Madrid, formalmente da José María Blázquez, in realtà per iniziativa di Ricardo e di Xavier Arce, ho stretto amicizia con Ricardo. Occasione determinante è stata una visita per me indimenticabile alle straordinarie collezioni del Museo Arqueógico di Madrid sotto la guida di Ricardo. Ricordo distintamente le discussioni avute con lui nel corso di quella visita su due magnifici pezzi, che sono stati argomento di altrettanti suoi saggi, la *kylix* di Medellín[3] e la splendida statuetta bronzea di centauro di Royo[4]. Punto di partenza delle nostre ricerche, era la prospettiva meramente mercantile, io confrontato dalla documentazione proveniente dal santuario emporico del porto di Tarquinia, lui dal processo generale delle importazioni greche in Spagna, argomento da lui trattato a più riprese, a partire dall'importante saggio sul commercio greco di ceramiche e di bronzi scritto insieme a Marina Picazo[5]; da questi suoi interessi non potevano mancare la speciale attenzione per improvvise apparizioni di materiali greci di alto livello, come il frammento di *Kleitias* da Huelva, adeguatamente da lui valorizzato[6]. Tuttavia questa prospettiva ha ben presto mostrato i suoi limiti: il vantaggio iniziale costituito dalla massa ingente di importazioni greche tra IX e V secolo a.C., di cui gode ogni studioso dell'Italia preromana a fronte dalla meno fortunata condizione del collega spagnolo, che può invece disporre di un più esiguo flusso di materiali greci diretti alla penisola iberica, per Ricardo è diventato uno stimolo per andare rapidamente in altre meno tradizionali direzioni.

E' stato così che in quegli anni Ottanta e i primi anni Novanta, mentre io, al pari di molti intellettuali del mio Paese, preso dal *furor oeconomicus* e dall'esigenza di aver ragione del primitivismo ancora una volta imposto dalla cultura anglosassone, lavoravo alacremente alla costruzione di modelli dello scambio arcaico, Ricardo approdava molto presto e ben prima di me là dove solo più tardi sarei giunto, e cioè al superamento della prospettiva economicista in favore dell'indagine sulle forme transculturali e della rifunzionalizzazione delle immagini veicolate dalla cultura figurativa greca e *in primis* dalla ceramica. I primi passi in questa direzione sono stati autenticamente nuovi non solo per l'ambito spagnolo, ma

1 Olmos 1980.
2 Olmos 1974.
3 Olmos 1977.
4 Olmos 1983.
5 Picazo-Olmos 1979.
6 Olmos-Cabrera 1980.

per tutto il mondo internazionale della ricerca sulla rappresentazione antica, stancamente ancorata alla piccola filologia delle iconografie. Il lavoro di Ricardo in una direzione nuova parte dal suo saggio sulle prospettive per lo studio di materiali greci scoperti in Spagna, pubblicato in "Archivo Español de Arqueología" del 1979, che può considerarsi assolutamente pionieristico[7]: a questo saggio faranno seguito altri, frutto di comunicazioni congressuali, da quella presentata al convegno sull'iconografia di Parigi dello stesso 1979[8] a quelle lette ai congressi internazionali di archeologia di Atene del 1983[9] e di ceramologia di Amsterdam del 1984[10], ai quali occorre aggiungere una lunga lista di comunicazioni ad altri convegni e di articoli pubblicati nelle sedi più diverse.

La prima e più grande preoccupazione di Ricardo è stata innanzi tutto la definizione di un metodo di analisi di queste immagini. Da un lato, per quanto riguarda i vasi attici, che tra la fine V e la metà del IV secolo a.C. sono stati avidamente acquistati ed enfaticamente esibiti nelle tombe e nelle case dell'*élite* iberica, un atteggiamento non troppo diverso da quello tenuto dalle classi egemoni d'Etruria nei due secoli precedenti, egli sostiene giustamente che occorre tentare di decodificare la lettura che le classi dominanti iberiche davano delle rappresentazioni presenti su quelle ceramiche greche importate; dall'altro, sulla scorta di tali proposte ermeneutiche, in nome del fatto che l'ideologia non può che essere una, egli si è posto il problema di quali strumenti usare per disambiguare il sistema di costruzione delle immagini presenti nel mondo iberico, a partire dalla ceramica figurata, sulla quale il lavoro di Ricardo è stato immenso e ricco di acquisizioni. Ai suoi come ai miei occhi, l'esempio iberico va affrontato in maniera analoga a quella con la quale la mia generazione ha pensato di risolvere la questione della lettura della rappresentazione etrusca. Fino a tutti gli anni Sessanta del secolo scorso si era largamente avvezzi (e non soltanto in Italia) ad etichettare come "banalizzazione" la ricezione del mito greco in Etruria, soprattutto quando il racconto mitico greco appare distorto o presentato in maniera non canonica dall'artigiano etrusco; tuttavia, dopo il lavoro di molti studiosi dell'immagine antica degli ultimi trenta anni. si è riusciti a dare statuto culturale a queste forme apparentemente erratiche e "ingenue", ricostruendo pezzi importanti del sistema semantico indigeno e le sottostanti forme mentali. Ricardo ha capito tutto questo molto presto ed ha affrontato la questione transculturale con particolare decisione, consentendoci di affermare che una parte rilevante del lavoro relativo alla risemantizzazione dell'immagine greca appare per suo merito compiuta. Codesto è il punto essenziale per affrontare su basi condivise il problema, ben più complesso, del significato della rappresentazione indigena: assieme alla ricostruzione delle diverse attestazioni dell'ideologia della religione e del potere, quali si concreano in assetti monumentali o in contesti archeologici significativi, è necessario tenere conto delle rifunzionalizzazioni dell'immagine greca così largamente esplorate come strumento per ricomporre le urgenze ideologiche alla base dell'immagine prodotta in ambito iberico. Per rendere concreto il contributo di Ricardo in materia, mi piace ricordare un esempio di straordinario significato, il lavoro firmato con i cari colleghi di Jaén "Imágenes para un linaje Vida, muerte y memoria ritual en la camera principesca de Piquía (Arjona, Jaén)"[11], occasione del nostro più recente incontro congressuale a Cagliari nel 2011.

7 Olmos 1979.
8 Olmos 1981.
9 Olmos 1985.
10 Olmos 1984.
11 Olmos-Rueda-Ruiz *et alii*. 2012.

La necessità di analizzare la grammatica espressiva indigena, il senso profondo dell'intreccio tra decorazione non figurata e immagini figurate, è stata ed ha continuato ad essere una delle principali urgenze di Ricardo, il quale aveva in animo di dar vita ad un *corpus* ragionato e completo della rappresentazione iberica, di cui avevamo a più riprese parlato: anche io, pur non aduso ad occuparmi di Iberia, certamente mi gioverei di un lavoro del genere. Mi piace ricordare che Aby Warburg, questo grande iniziatore moderno della lettura iconologica, applicata da lui e da tutta la sua scuola, da Saxl a Panofski, alla pittura rinascimentale italiana, aveva fondato i suoi studi sull'analisi della rappresentazione amerindiana sperimentata nel corso del suo celebre viaggio negli Stati Uniti. L'immagine "ingenua" non esiste e il terreno della rappresentazione iberica è ricco di tutto, ma non di ingenuità o di banalità. Ricardo mi ha insegnato ad avere umiltà davanti alla complessità dei problemi della rappresentazione, una lezione che ho bene a mente e non dimentico. Mi auguro che fra i suoi amici, i suoi allievi e i tanti suoi collaboratori si troverà il modo di completare quest'opera, dalla quale lo teneva lontano il gravoso incarico di direzione della Escuela di Roma, che Ricardo ha saputo guidare come nessuno in tempi recenti, mai però allontanandosi dal terreno della ricerca a lui congeniale.

Ma prima di prendere congedo da voi tutti, dopo aver ricordato i molti meriti di Ricardo Olmos archeologo classico, vorrei parlare brevemente di Ricardo Olmos uomo ed amico. Quella domenica in cui il caso ha voluto che fossi io a raccogliere la telefonata con la quale dai Musei Capitolini mi avvertivano del grave malore che lo aveva colto, ho avuto quasi un'estrema prova del *kairós* che domina la vita di tutti noi: ed è sempre il caso ad aver voluto che in tasca a Ricardo vi fosse il biglietto con il mio cellulare che gli avevo lasciato perché il lunedì successivo potesse stabilire un contatto con me in previsione di un'ipotesi di sede per una mostra iberica a Roma. La nostra amicizia era profonda e lo è ancor più oggi, dopo tutte le sue traversie di salute, affrontate con coraggio e abnegazione con l'aiuto della sua straordinaria consorte. Voglio solo ricordare la commozione che mi ha assalito quando ho visto la sua figura pallida e minuta nel fondo dell'immensa sala dell'Università di Jaén in occasione della concessione alla mia persona della laurea *honoris causa* e ho pensato all'immensa fatica cui si era sottoposto per essere presente: ho rivisto il Ricardo della mia, della nostra gioventù nelle sale del Museo di Madrid quando, dopo aver visitato le meraviglie della civiltà iberica, abbiamo parlato di politica, di università, di progetti futuri, scoprendoci così vicini, malgrado la grande diversità delle nostre storie intellettuali, certi che questa vicinanza fosse il prodotto della comune civiltà europea. Le speranze di allora si sono appannate e dell'Europa riusciamo solo a vedere i sinistri bagliori dell'oro dei caveaux delle banche e le lacrime di una generazione di giovani che rischia di trascinarsi in una vita senza lavoro e senza pensione. Sento come mia casa non più tutta l'Europa, ma solo il Sud di questo sventurato continente, il nostro Sud, dove è nata la cultura, che tu, Ricardo caro, ed io e tutti gli amici qui stasera intorno a te amiamo: se da una parte tu ed io, che pure abbiamo veduto il nero della dittatura e delle guerre, non abbiamo più né la forza né l'età per riprendere la battaglia, dall'altra sono certo che molti fra i giovani qui presenti sentono di poterlo fare. Oggi sono loro la nostra speranza e il nostro futuro: il retaggio del mondo classico è immenso e deve parlare a loro come ha parlato a noi.

# Bibliografia


Olmos, R. 1974: "Dos sarcófagos de Clazómenas del Museo arqueológico nacional", *Trabajos de Prehistoria* 31, 229-248

Olmos, R. 1977: "La kylix de Medellín, un ensayo de interpretación iconográfica y comercial", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 80, 867-887.

Olmos, R. 1979: "Perspectivas y nuevos enfoques en el estudio de los elementos de cultura material (cerámica y bronces) griegos o de estímulo griego hallados en España", *Archivo Español de Arqueología* 52, 87-104.

Olmos, R. 1980: *Catálogo de los vasos griegos en el Museo arqueológico nacional, 1. Las lécitos áticas de fondo blanco*, Madrid.

Olmos, R. 1981 : "Observations sur l'assimilation de l'iconographie classique d'époque préromaine dans la péninsule ibérique", L. Kahil- Chr. Augé, *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques. Etudes d'iconographie*. Paris 17 mai 1979, Paris, 57-62.

Olmos, R. 1983: "El centauro de Royos y el centauro en el mundo ibérico", *Homenaje al prof. Martín Almagro Basch*, Madrid, II, 377-386.

Olmos, R. 1984: "Interprétations ibériques des vases grecs. Le IVe s. av. J.C.", H.A.G. Brijder (ed.), *Ancient Greek and related pottery. Proceedings of the international vase symposium*, Amsterdam 12 - 15 April 1984, Amsterdam, 218-223.

Olmos, R. 1985: "The Assimilation of Classical Iconography in the Iberian World, Vth-IVth Century B.C.", *Praktiká tou Diethnoús Sunedríou Klasikés Archaiologías*, Athéna 4 - 10 Septembríou 1983, Atenía, I, 191-196.

Olmos, R.- Rueda, C.- Ruiz, A. *et alii*. 2012: "Imágenes para un linaje. Vida, muerte y memoria ritual en la cámara principesca de Piquía (Arjona, Jaén)", *Meixis. Dinamiche di stratificazione culturale nella periferia greca e romana*. Atti del Convegno internazionale di studi "Il sacro e il profano". Cagliari, Cittadella dei Musei, 5-7 maggio 2011, Roma, 90-104.

Olmos, R.- Cabrera, P. 1980: "Un nuevo fragmento de Clitias en Huelva", *Archivo Español de Arqueología* 53, 5-14.

Picazo, M.- Olmos, R. 1979: "Zum Handel mit griechischen Vasen und Bronzen auf der Iberischen Halbinsel", Madrider Mitteilungen 20, 184-201.

Pedro Bádenas de la Peña

Este volumen colectivo en homenaje a Ricardo Olmos, como reconocimiento a su larga y fecunda trayectoria científica, viene a saldar la deuda de gratitud que con él teníamos contraída todos quienes nos honramos con su amistad, compañerismo y sabiduría, que tan honda impronta ha dejado en sus discípulos y colaboradores. Su permanente inquietud intelectual le ha llevado recorrer muchos y nuevos caminos en múltiples direcciones, buscando siempre la interpretación más afinada de los objetos de su estudio. Y es que el rigor conceptual y metodológico que siempre ha seguido Ricardo es el propio de un filólogo y ha demostrado, con creces, que en absoluto es incompatible con la arqueología, el arte o la iconografía. Su sólida formación en filología griega y latina constituye la clave para comprender sus valiosas aportaciones en todos los terrenos que ha cultivado. En realidad, el gran mérito de Ricardo es que se enfrenta a cada objeto de estudio, no sólo con la mirada, sino con la lectura. Cualquier vaso antiguo, cualquier relieve, toda pieza antigua, en suma, en la que haya centrado su interés, siempre es sometida a los mecanismos de la lectura en profundidad, pero de la lectura en el sentido filológico, o sea crítico. De ahí la solidez de sus logros e interpretaciones, abiertas permanentemente al contraste de ideas, sin rehuir ulteriores reinterpretaciones. Si algo caracteriza a la personalidad científica y humana de Ricardo Olmos es la capacidad de diálogo interdisciplinar, determinada precisamente por su hábito de profundizar en las posibles lecturas según las distintas miradas.

Por todo esto te ofrecemos, querido Ricardo, esta *summa* de trabajos: *Per speculum in aenigmate* (en realidad el lema de este libro debería haberse reflejado en griego: δι᾽ἐσόπτρου ἐν αἰνίγματι) [1 *Corintio*s 13, 12]. Es un auténtico juego de espejos –una suerte de caleidoscopio– a través del que se abordan muchos de los incontables *aenigmata* que a ti te han ocupado y preocupado, y que abarcan algunas de las muchas miradas con las que, desde la Antigüedad y desde hoy, podemos leer el legado del Mediterráneo filtrado por el prisma griego.

La Asociación Cultural Hispano-Helénica, ha auspiciado este volumen, pues era de justicia que ésta dejara constancia de su agradecimiento a Ricardo Olmos, que se sumó con entusiasmo, desde la primera hora –al comienzo de la década de 1980–, a esta iniciativa. No en vano, una de las primeras actividades de la ACHH fue el ciclo de conferencias que Ricardo organizó aquí, en el MAN, sobre los «Griegos en la Península Ibérica», de donde, poco después cuajaría la idea de su magno proyecto *Iberia Graeca,* de tan largo y fecundo recorrido. También Ricardo contribuyó al primer boletín de la ACHH, *Hespérides,* que pronto, por raros imperativos administrativos, se tornaría, a sugerencia suya, en la revista *Erytheia.* La mítica hespéride, tan vinculada a nuestra Península, seguía así reflejando el concepto esencial de la primitiva cabecera. Justo es, pues, que la colección de *Estudios y Textos* de *Erytheia* acogiera el Homenaje a Ricardo Olmos quien, por su naturaleza y bondad, es la personificación misma de lo que encierra la apelación griega del καλὸς κἀγαθὸς ἀνήρ.

# LAS MIRADAS, LA MEMORIA

# *Héroes aculturadores de Eubea*

Manuel Arjona Pérez
Universidad de Tesalia

Al igual que hicieron los habitantes de otras regiones de Grecia, los antiguos eubeos forjaron (o en cualquier caso asimilaron y propagaron) un buen número de mitos protagonizados por héroes aculturadores o civilizadores. Estos héroes, se decía, fundaron algunos de los asentamientos y santuarios más importantes de Eubea o bien transmitieron a los insulares valiosos conocimientos sobre técnicas agropecuarias, metalúrgicas o náuticas. Debido a sus actividades evergéticas, determinados héroes fueron incluso objeto de culto por parte de los eubeos y dispusieron de sus propios santuarios en la isla. En estos recintos sagrados, cabe imaginar, se desarrollaban rituales en su honor y se les agasajaba con ofrendas. Las fuentes literarias y epigráficas se hacen eco de sus mitos y, en ocasiones, de los lugares donde recibían culto.

Autores como Pseudo Escimno, Estrabón o Esteban de Bizancio citan a varios héroes, como Coto, Eclo, Pandoro y Élope, que crearon las ciudades euboicas de Calcis, Eretriao Cerinto o enclaves como Elopia[1]. Algunos de estos héroes llegaron a darsu propio nombre a los asentamientos que fundaron: valga mentar, por ejemplo, el caso de Caristo[2]. Los héroes aludidos proporcionaron a las gentes que hasta entonces vivían dispersas en las tierras euboicas espacios bien delimitados para que erigieran sus casas, cohabitaran y prosperaran al resguardo de los peligros propios del ámbito salvaje. Un aspecto común y sobresaliente de todas estas historias es el origen extrainsular de los personajes evergetas. En realidad, nos encontramos por lo general ante construcciones propagandísticas que surgieron para justificar reivindicaciones de orden político. Sea como fuere, es posible que estos héroes fundadores hubiesen contado con recintos donde se les rendía culto. Así, en opinión del profesor D. Knoepfler[3], la inscripción *IG* XII, 9, 406, que data del s. IV a.C. y que presenta el vocablo "Coto" en genitivo, podría ser un testimonio de la existencia en Eretria de un santuario consagrado a este héroe (del que se decía, sin embargo, que había fundado Calcis) junto a su hermano Eclo (del que se decía que había fundado Eretria).

Otras tradiciones se refieren a héroes que fundaron santuarios en ámbitos rurales: se trataban de puntos donde los eubeos, aparte de granjearse los favores de los dioses, podían entrar en contacto con comerciantes, adquirir productos, convenir matrimonios o, incluso, encontrar asilo[4].Posiblemente el mito euboico más conocido a este respecto es aquél que narraba cómo Heracles estableció un santuario

1 Scymn., 566-578 (Pandoro, hijo de Erecteo, fundador de Calcis; Eclo, fundador de Eretria; Coto como fundador de Cerinto;); Str., X, 1, 8 (Coto como fundador de Calcis, y su hermano Eclo, como fundador de Eretria); Str., X, 1, 8 (Élope, fundador de Elopia, en Eubea Septentrional).
2 St. Byz., lema "Caristo".
3 Knoepfler 1976, 56-57.
4 Sobre las diferentes funciones de los santuarios no urbanos, véase Polignac 1995, 32-88.

en honor de Zeus en el cabo Ceneo (o cabo Licada), esto es, en el extremo noroccidental de Eubea[5].La susodicha tradición mitológica tuvo una gran difusión. De hecho, sirvió de inspiración a Sófocles para componer su tragedia *Las Traquinias*; permitió a Baquílides engrosar su *Ditirambo* XVI con un ejemplo más de acciones encomiables realizadas por el hijo de Alcmena; y sirvió a Esquilo, en un excurso de la obra *Glauco Póntico*, para que aportase tintes trágicos a la descripción de uno de los parajes por los que pasó Glauco de Antedón.

En las composiciones citadas encontramos numerosos detalles del mito. Así, en la tragedia sofoclea se puntualiza que Heracles fundó el santuario de Zeus Ceneo tras haber asediado y destruido la ciudad de Ecalia. El hijo de Alcmena no sólo realizó numerosos sacrificios en el santuario, sino que además consagró ricas ofrendas, entre las que se hallaba una parte del botín obtenido en el saqueo de Ecalia. Sófocles añade que, en el santuario del Ceneo, Heracles se puso la manta que su esposa Deyanira había trenzado y untado con la sangre del centauro Neso. La manta provocaría *a posteriori* la muerte al hijo de Zeus. Por su parte Baquílides añade que Heracles también fundó altares en honor a Poseidón y Atenea en el santuario de Zeus Ceneo. Por desgracia, hasta ahora el registro arqueológico no ha podido confirmar las noticias de Sófocles y Baquílides sobre la monumentabilidad del santuario de Zeus Ceneo[6].

Mucho menos conocido y por ello más misterioso es el mito que narraba cómo Admeto, el rey tesalio, fundó en el territorio de Eretria, concretamente en Taminas, un santuario en honor de Apolo. De esta tradición mitológica sólo nos informa, y además de manera muy concisa, Estrabón (X, 1, 10).En efecto, ninguna de las muchas otras fuentes que nos hablan de Admeto hacen mención a un posible vínculo entre el monarca y Eubea[7]. Por ello se ha llegado a postular[8] que nos encontramos ante un error de Estrabón, quien habría aplicado a la Eretria insular una leyenda que quizás remitía, por el contrario, a un santuario apolíneo en la Eretria tesálica. Sin embargo, hace ya tiempo que el profesor A. Mele[9] concedió credibilidad al testimonio del de Amasia. Según este investigador, el texto del geógrafo transmite una leyenda euboica, poco conocida fuera de la isla, que justificaba la construcción del santuario de Taminas en el marco del episodio del asesinato de los cíclopes. Valga recordar que el Letoide exterminó a estos seres como venganza por la muerte de su hijo Asclepio, y que dicho suceso fue precisamente la causa por la cual el dios se vio obligado a pasar un año de servidumbre en la morada de Admeto[10]. Mele pensaba que en Eubea se desarrolló una versión del mito según la cual Apolo había cometido el crimen en la isla, lugar en donde, por cierto, algunos creían que habían vivido los cíclopes[11]. Se explicaría así que Admeto, pese a ser efectivamente un rey tesalio, hubiese tomado la decisión de fundar el mencionado santuario en la isla como recordatorio de este hecho. Cabe apuntar que el registro epigráfico[12] confirma la celebración de unas fiestas euboicas llamadas Tamineas en honor de Apolo.

Los eubeos ensalzaron también a otros seres de naturaleza heroica que descubrieron nuevas técnicas y las transmitieron al resto de los mortales. Durante una excavaciones realizadas en el santuario eretrio de Apolo Dafnéforo se encontró un fragmento de inscripción del s. IV a.C. que recoge un peán y

5 Este quersoneso se introduce en el Golfo Maliaco y dista pocos kilómetros de las costas de la Lócride y la Mélide.
6 Sobre el santuario de Zeus Ceneo, véase Arjona Pérez 2007.
7 Consúltese por ejemplo Gantz 1993, 92, 192, 195-196, 344, 396-397.
8 Bakhuizen 1976, 84.
9 *Cf.* Mele 1979, 37 y nota 78; 1981, 22.
10 E., *Alc.*, 1 y sig.; Apollod., III, 10, 4.
11 Tal y como transmite el *POxy*. 10.1241 e Istro, *FGH* 334, fr. 71.
12 Véase así *IG* XII, 9, 91 y posiblemente *IG* XII, 9, 92, 93, 94 y 95.

un himno (IG XII, 9, 259). En el texto se citan varias divinidades, entre las que se cuentan Zeus, Apolo, Hefesto, Ares y Pan. Igualmente se hace alusión a los dáctilos ideos. Sin embargo, el aspecto que consideramos más interesante de este epígrafe es que también se alaba a un tal Euriteo (Εὐρύθεος), el primero que, según se afirma, descubrió el uso de ciertas medicinas y plantó árboles. Aunque el vocablo es un *hapax*[13], quizás no nos equivocamos al considerar que Euriteo fue una figura equiparable, en su primera competencia, a héroes sanadores como Melampo, Quirón, Asclepio y sus hijos Macaón y Podalirio y en su segunda competencia, a héroes difusores de conocimientos agrarios como Triptólemo o Buciges.

Amén de lo dicho, cabe señalar que en el tercio meridional de Eubea se consideraba, tal y como puntualiza Baquílides (fr. 45), que Aristeo (el primer pastor que practicó la trashumancia, el precursor de las técnicas cinegéticas, y el primer apicultor y productor de aceite y queso[14] no fue hijo de Apolo, sino de Caristo, esto es, del héroe epónimo de la *polis* euboica. También se postulaba, como transmite Opiano (*C.*, IV, 265-288), que Aristeo vivió en una cueva de Eubea emplazada en un lugar llamado Carias, un topónimo que se asemeja tanto al vocablo "Caristo" que determinados filólogos[15] han considerado que ambas palabras podrían haber designado la misma realidad geográfica. Aristeo dio cobijo a Ino, quien a su vez se había encargado del cuidado de Dioniso tras la muerte de Sémele. Aristeo, continúa Opiano, adoptó y nutrió a Dioniso, y el dios creció en la cueva del héroe. En el sur de Eubea el héroe habría sido considerado como aquél que enseñó a los habitantes de la zona a pastorear y elaborar queso, a cazar, a extraer aceite de las aceitunas, en fin, a criar abejas y beneficiarse de su miel.

Otros seres parecen haber encontrado en Eubea las materias primas necesarias para crear nuevos utensilios. Según transmite Esteban de Bizancio (lema "Edipso"), el gramático queroneo Epafrodito conocía un mito según el cual los curetes inventaron en el norte de la isla, concretamente en Edipso, el cobre (o el bronce). Con este material los curetes construyeron armas más consistentes y duraderas que las existentes hasta entonces. Otra tradición, por el contrario, atribuía la invención de las armas de cobre/bronce a los cíclopes que habitaban la cueva euboica de Teuquíon[16].Resulta ocioso decir que los curetes son más fácilmente asimilables a la imagen del héroe aculturador/civilizador que los cíclopes. Tal y como vemos en Diodoro de Sicilia (V, 65), algunas tradiciones atribuían a los curetes las mismas acciones evergéticas que otros mitos adjudicaban a Aristeo, verbigracia, el desarrollo del pastoreo, de la cinegética y de la apicultura[17]. Estrabón (X, 3, 6 y 19) también se refieren a la estancia de los curetes en Eubea.

En fin, un *horos* que presenta la inscripción *IG* XII, 9, 256, fechable en el siglo IV a.C., confirma que en Eretria se fundó un santuario dedicado a un tal Naustolo. Etimológicamente, el vocablo "Naustolo" remite a las actividades marítimas[18]. El profesor D. Knoepfler[19] se basa en una inscripción arcaica

13 Como teónimo o antropónimo no está documentado en ninguna otra fuente. En la mitología helena consta un Euristeo (Εὐρυσθεύς) (véase, por ejemplo, Hes., *Sc.*, 89ss.; Apollod., II, 4, 5), una Eurítemis (Εὐρυθέμις) (véase Apollod., I, 7, 10) y una Euristemiste (Εὐρυθεμίστη) (véase Hes., *Fr. Sel.*, fr. 26, línea 9). La posibilidad de que el vocablo sea un adjetivo alusivo a un "dios extenso" no es descartable pero tampoco está atestiguado en la literatura griega.

14 Aristeo como apicultor (A.R., IV, 1128ss..; D.S., IV, 81, 1; Nonn., *D.*, V, 212-279), productor de aceite (A.R., IV, 1128ss.; Opp., *C.*, IV, 265ss.; Nonn., *D.*, V, 212-279), productor de queso (D.S., IV, 81, 1; Opp., *C.*, IV, 265ss..).

15 Mair 1928, 183, nota f.

16 Tal y como transmite el *POxy.* 10.1241 e Istro, *FGH* 334, fr. 71. Sobre la existencia de cíclopes en Eubea y en el Ática, véase Arjona Pérez 2011, 23-24.

17 En general, con relación a los curetes, consúltese Jeanmaire 1939 y Brelich 1969.

18 Véase así el verbo "ναυστολέω"que significa "ir o llevar por mar" o el propio término "ναύστολος", que significa "el que viaja por mar": Pind., *N.* VI, 33; E., *Or.*, 741; A., *Th.*, 858.

19 Knoepfler 2000, 340-342.

megarense (en la cual aparece el nombre "Naustolo" junto a otros cinco, aludiendo posiblemente a varios individuos relacionados con la navegación) para postular que este personaje pudo haber sido un piloto mítico, gobernante de una nave en la que habría embarcado un héroe de mayor relevancia. Otra posibilidad barajada por Knoepfler es que Naustolo fuese un héroe que enseñó las técnicas náuticas a los mortales[20]. Un culto heroico de este tipo, en honor a un mítico navegante experto, no sería nada sorprendente en Eubea, la "afamada por sus bajeles" (*h.Ap.,* 219). Quizás en el santuario de Naustolo se consagraron ofrendas como modelos de barcos, placas con representaciones de naves, aparejos de pesca, representaciones de anclas y conchas de moluscos[21].

Casi todos los héroes que hemos mencionado en este artículo provienen de, o tienen una estrecha relación con un marco geográfico muy concreto que se localiza en Grecia Central y que engloba Eubea (isla en la cual quizá se decía que nacieron Aristeo, Euriteo y Naustolo) y las regiones que la rodean: Ceos (en donde Aristeo fundó el culto de Zeus Icmeo[22]), el Ática (de donde provenían Eclo, Coto y Élope[23]), Beocia (lugar de nacimiento de Heracles[24]) y Tesalia (lugar de origen de Admeto y Caristo[25]). Dicho marco geográfico se caracteriza por los intensos vínculos de diversa índole (políticos, económicos, artísticos y religiosos) que se establecieron diacrónicamente entre las distintas zonas que lo integraban. También hemos visto, no obstante, determinados casos de héroes aculturadores itinerantes como son los curetes[26]o el propio Heracles. El hecho de que algunas tradiciones les ubicasen temporalmente en Eubea no causaría ninguna extrañeza, dada la posición estratégica de la isla entre la Grecia Septentrional y las Cícladas, entre la Grecia Continental y la Oriental[27].

En lo relativo al periodo de creación de los mitos sobre los héroes aculturadores de Eubea, podríamos apuntar que algunos se gestaron ya en el periodo arcaico (o incluso en el geométrico), siendo recogidos a continuación por Baquílides, Esquilo o Sófocles. Como todas las tradiciones mitológicas, las historias sobre estos personajes debieron de estar sujetas a cambios con el paso de los años o incluso ser cuestionadas por otros relatos similares: en la misma Eubea nos encontramos con dos historias antagónicas, la una protagonizada por los curetes, la otra por los cíclopes, relativas a la identidad de los inventores de las armas de cobre/bronce. La disyuntiva, más que nada, nos permite percibir la riqueza de la producción mitográfica euboica.

Por último, subrayaremos de nuevo que algunos héroes aculturadores, como Naustolo y posiblemente Eclo, recibieron culto en Eubea: no sólo se demarcaron recintos sagrados para ellos, sino que además debieron de crearse regulaciones para la designación de sus respectivos sacerdotes e integrarse, en el calendario sagrado de la ciudad que los honraba, determinados periodos para la celebración de los rituales con los que se les ensalzaba. A los casos de Naustolo y Eclo quizás habría que sumar el de Heracles en el Ceneo, como fundador del santuario de Zeus, independientemente de que en la isla se adorase al hijo de Alcmena bajo muchas otras facetas.

20 Knoepfler 2000, 340-342.
21 Se trata de ofrendas comunes en santuarios de divinidades vinculadas a la navegación. Véase Romero Recio 2000, *passim*.
22 A.R., II, 516-527.
23 Élope, Eclo y Coto fueron vástagos de Ion: Str., VII, 7, 1; Eclo y Coto fueron vástagos de Juto: Plu., *Moralia*, 296d-e.
24 *Ilias*, XIX, 95-100.
25 Admeto, rey de Feras: E., *Alc*., passim. y Apollod., III, 10, 4; Caristo, hijo de Quirón, deja Tesalia y emigra a Eubea: Oenom. ap. Eus., *PE*, VI, 7 y Sch. Pind., *P. IV*, 182.
26 Al respecto es harto ilustrativa la narración de Nono de Panópolis (*D*., XIII, 135 –170).
27 Véase Arjona Pérez en prensa.

## Bibliografía


Arjona Pérez, M. 2007: "Santuarios Liminales de Eubea", *Salduie: Estudios de Prehistoria y Arqueología* 7, 49-69.

Arjona Pérez, M. 2011: "Egeo, Minos, Jacinto y Geresto: a propósito de un fragmento de la Biblioteca de [Pseudo]Apolodoro", *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 16, 7-31.

Arjona Pérez, M. (en prensa): "Sobrevivir a la sombra de los poderosos: Eubea entre el 411 y el 338 a.C.", B. Antela *et alii* (eds.), *La Polis en Crisis. I Reunión de Historiadores del s.* IV *a.C. griego*, Barcelona.

Brelich, A. 1969: *Paides e Parthenoi*, Roma.

Gantz, T. 1993: *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore-London.

Jeanmaire, H. 1939: *Couroi et Courètes: essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Lille.

Knoepfler, D. 1976: "Über seine Arbeiten in Eretria 1975 berichtete mir Denis Knoepfler", K. Schefold y D. Knoepfler, "Forschungen in Eretria 1974 und 1975", *Antike Kunst* 19, 51-58.

Knoepfler, D. 2000: "Poseidón à Mendée: un culte érétrien?", en Π. Αδάμ-Βελένη (ed.), *ΜΥΡΤΟΣ, Μνήνη Ιούλιας Βοκοτοπούλου*, Θεσσαλονίκη, 335-349.

Mair, A.W. 1928: *Oppian. Colluthus. Tryphiodorus*, London - New York.

Mele, A. 1979: *Il comercio greco arcaico. Prexis ed Emporie*, Napoli.

Mele, A. 1981: "I ciclopi, Calcodonte e la metallurgia calcidese", AA.VV., *Nouvelle contribution à l'étude de la société et de la colonisation eubéennes (Cahiers du Centre Jean Bérard, 6)*, Napoli, 9-33.

Polignac, F. de 1995: *Cults, Territory, and the Origins of the Greek City-State*, Chicago.

Romero Recio, M. 2000: *Cultos Marítimos y Religiosidad de Navegantes en el Mundo Griego Antiguo*, Oxford.

# *Expulsar de la ciudad a los falsos profetas: de Aristófanes a Platón*

Alberto Bernabé
Universidad Complutense, Madrid

## *Introducción*

La *República* de Platón ve la luz entre 390 y 370 a.C. Es un diálogo filosófico en que, entre otras muchas cuestiones, se propone la configuración de una ciudad ideal y se señala una serie de prácticas que deben ser desterradas de ella. Años antes, en 414 a.C., se había representado en Atenas una comedia de Aristófanes, las *Aves*, en la que se plantea una utopía cómica: la construcción de una ciudad en medio de las nubes, con la ayuda de las aves. Se presentan en escena diversos personajes a los que se expulsa de ella porque sus actividades se consideran perniciosas.

En este breve trabajo se trata de ver en qué medida coinciden los diagnósticos y las soluciones de ambos autores en un caso concreto: el de los adivinos y profetas. No, claro está, los adivinos de grandes centros, como Delfos o Claros, que son respetados sin discusión en Grecia durante toda su historia, hasta la llegada del Cristianismo, sino de unos individuos itinerantes que se aprovechaban de la credulidad de las gentes para vaticinarles lo que iba a ser de ellos, una fauna muy parecida a la que puebla la televisión a las tantas de la madrugada o a la que puede encontrarse en parques o lugares de ocio echando el tarot o leyendo la mano. Estos mismos individuos se ofrecían también a realizar para los usuarios ritos denominados *teletai*, cuya pretensión no era rendir culto a los dioses, sino propiciar la tranquilidad de ánimo del que recurría a ellos.[1]

La comparación que propongo puede parecer chocante, pero no es el único caso en que hay coincidencias entre las medidas propuestas cómicamente por Aristófanes y en serio por Platón. Por poner un ejemplo, en la *Asamblea de las mujeres*, Aristófanes propone como el colmo del absurdo cómico que los atenienses entreguen el gobierno a las mujeres y éstas toman medidas en la Asamblea conducentes a una especie de comunismo que incluye el sexual y la disolución de los lazos familiares, medidas que Platón plantea en serio en la *República*.

## *Falsos profetas en las* Aves

Después de que Evélpides y Pistetero, hartos de las incomodidades e injusticias de Atenas, se proponen construir una ciudad en el aire con la ayuda de las aves y logran convencerlas para que secunden su plan, comienzan a llegar a la ciudad varios personajes con intención de quedarse en ella, pero son expulsados con cajas destempladas por los fundadores, ya que la ciudad ideal debe estar libre de determinado tipo de personas. En ese marco se desarrolla una escena referida a un falso profeta. Se presenta

1 *Cf.* Linforth 1946.

un recitador de oráculos, que insiste en que se consulte un librito (en realidad es una hoja de papiro) que atribuye a Bacis, un adivino mítico, con el propósito de darse prestigio. Vemos, sin embargo, que el oráculo es un fraude, ya que, basándose en él, el adivino reclama que le paguen con diversos objetos. Pistetero se da cuenta de que es un farsante y le paga en su misma moneda, remitiéndose a otro hipotético libro que presenta como dictado nada menos que por el propio Apolo, en el que se prescribe que le den una paliza al adivino (*Aves* 961-962 y 966-990; traducción de L. Macía):

> Recitador: Demonio de hombre, no menosprecies lo divino,
> que hay un oráculo de Bacis que se refiere directamente
> a Piopío de las Nubes. ...
> Pisterero: Bien, nada como escuchar los versos.
> Recitador: «Mas cuando habiten los lobos y las canoras cornejas
> en un único lugar entre Corinto y Sición ...»
> Pisterero: ¿Qué contra tengo yo que ver con los corintios?
> Recitador: Eso es lo que dijo Bacis apuntando al aire:
> «Sacrifíquese primero a Pandora un cordero de blanca lana
> y al primerísimo intérprete de mis versos que aparezca
> dénsele un manto limpio y unas sandalias nuevas».
> Pisterero: ¿Está también lo de las sandalias?
> Recitador: Coge tú el librito.
> «Y désele una copa y llénensele las manos de vísceras».
> Pisterero: ¿Está también lo de que se le den las vísceras?
> Recitador: Coge tú el librito.
> «Y si haces eso que te encargo, adivino mozo,
> te convertirás en águila de las nubes, mas si no lo haces,
> no serás ni tórtola, ni tordo, ni picamaderos»
> Pisterero: ¿Está también eso ahí?
> Recitador: Coge tú el librito.
> Pisterero: No se parece en nada a este otro
> que yo tomé por escrito al dictado de Apolo:
> «Mas cuando aparezca sin que se le llama un farsante
> y moleste a los oficiantes e intente echarle mano a las vísceras
> entonces hay que atizarle en plenas costillas ...»
> Recitador: Creo que no dices nada con sentido.
> Pisterero: Coge tú el librito.
> «Sin respetar a nadie, ni a águila de las nubes,
> ni a Lampón, que fuera, o al gran Diopites».
> Recitador: ¿Está también eso ahí?
> Pisterero: Coge tú el librito.
> ¿Qué? ¿No te marchas? ¿No te vas a los cuervos? (lo golpea).

### *La propuesta de Platón*

Al comienzo de la *República* diversos interlocutores comienzan por mantener una conversación con Sócrates sobre la justicia, pero luego el curso del diálogo se encamina hacia la posibilidad de construir una ciudad ideal (369c):

> (Sócrates): Sigamos entonces –dije–. Construyamos de palabra una ciudad desde el principio; y la construirá, muy posiblemente, nuestra necesidad.

Se va discutiendo entonces si determinadas instituciones y prácticas que son habituales en Atenas son compatibles o no con esa ciudad ideal. El valor de tales instituciones y prácticas se centran en dos aspectos, que coinciden con un antes y un después de la vida como ciudadano. El antes es la educación; Platón se da cuenta de que la educación es un elemento fundamental para la articulación de la sociedad y trata de determinar qué se debe y qué no se debe enseñar, a la vista de los resultados que se desea obtener. El después de ser ciudadano se refiere a las expectativas que las personas tienen para después de la muerte. La política tradicional se había desentendido totalmente de este aspecto, de forma que ese hueco lo habían llenado profesionales que Platón describe de forma muy negativa. El filósofo se da cuenta también de que la actitud de los seres humanos puede ser muy distinta, según las creencias que tengan sobre lo que les espera tras la muerte. En ese ámbito se encuentran los adivinos a los que se refiere el filósofo en *República* 364b[2]:

> Pedigüeños y adivinos que van a las puertas de los ricos les convencen de que están dotados de un poder procedente de los dioses, el de, por medio de sacrificios y ensalmos, curar cualquier injusticia cometida por uno mismo o por los antepasados, con la ayuda de diversiones y fiestas, y el de, si alguien quiere causar un mal a un enemigo, por poco dinero, y tanto si es justo como injusto, dañarle por medio de conjuros y ataduras, pues dicen que persuaden a los dioses para que les sirvan. ...

Nos presentan una barahúnda de libros de Museo y Orfeo, descendientes, según dicen, de la Luna y de las Musas, con arreglo a los cuales organizan sus ritos, convenciendo, no sólo a particulares sino incluso a ciudades de que es posible la liberación y la purificación de las injusticias, tanto en vida como una vez muertos, por medio de sacrificios y juegos divertidos, a los que, claro está, llaman teletai, que nos liberan de los males del más allá, mientras a los que no han celebrado sacrificios, les esperan terribles castigos.

### *Rasgos comunes*

Como vemos hay una serie de rasgos comunes en las dos descripciones:

a) La definición platónica de estos personajes como “pedigüeños y adivinos” se aviene muy bien con las características del adivino de *Aves*, que porta un oráculo y pide ropa y comida.

b) Estos profesionales basan su legitimidad en la posesión de determinados textos escritos, que presentan como garantía de que lo que hacen no es una superchería. Con frecuencia estos textos se atribuyen a personajes muy relevantes de la Antigüedad[3].

c) En ambos casos se prometen grandes beneficios a quienes sigan sus indicaciones y una suerte mucho peor a quienes no lo hagan.

d) Para la gente menos crédula, los adivinos no son más que unos aprovechados que tratan de sacar partido de sus clientes. Por eso Platón los presenta a las puertas de los ricos. Pero son peligrosos. Platón dice que sus acciones podían aplicarse a individuos y a ciudades enteras, lo que indica que gozan de predicamento en la sociedad, que su valor era públicamente reconocido.

Es más, Platón mete en un mismo saco a los iniciadores y los magos, y es posible que pudiera hacerlo porque las fronteras entre unos y otros no estaban demasiado claras. Su pretendida función era la de liberar de males que hoy llamaríamos psicológicos a las personas por medios, bien religiosos, bien

2 *Cf.* Bernabé 2004; Bernabé y Casadesús 2008.
3 *Cf.* Jiménez San Cristóbal 2002a; Henrichs 2003.

mágicos. No pertenecían a la religión cívica, pero eran tolerados por las autoridades. Los griegos consideraban que los yerros cometidos en el pasado son aún poderosos y como una mancha real en el hombre, que debe limpiarse por medio de una purificación o como una opresión o atadura que necesita liberación o como una enfermedad que debe curarse,[4] efectos que también se atribuían a quienes se consideraban víctimas de maldiciones o males de ojo. En todo caso, los practicantes de las *teletai* pretendían liberar de ellos y producir en el sujeto la sensación de haberse quitado de encima el peso de la culpa.[5] Para Platón, sin embargo, estas ceremonias son ridículas, y los ritos le parecen una necedad indigna de gente seria. Aún más, debemos interpretar que la expresión "tanto en vida como una vez muertos" indica que los ritos pueden beneficiar tanto durante la vida, como en el Más Allá, cuando uno está muerto. Todo parece indicar que para Platón la creencia en tales misterios podía llegar a ser incompatible con la ética y convertirse así en una actividad contraria a los intereses de la ciudad[6].

En efecto, en otro lugar, Platón reproduce la conversación de dos hipotéticos hablantes, uno que se refiere a los castigos que pueden sobrevenir en el Más Allá a los injustos, y el otro que alerta de que cualquiera puede librarse de ellos por medio de las *teletai* (366a):

> "Pues en el Hades pagaremos castigo de las injusticias que hemos cometido aquí". "Pero, amigo –dirá con cálculo– es también muy grande el poder de las teletai y de los dioses liberadores, según dicen las ciudades más importantes y los hijos de dioses convertidos en poetas y profetas de los dioses, quienes revelan que es así.

Las *teletai* a las que se refiere Platón eran aquellos ritos que se referían al destino del alma en el Más Allá[7]. Los dioses liberadores son sobre todo Perséfone y Dioniso; los hijos de dioses convertidos en poetas y profetas son Orfeo y Museo. La persona que señala la posibilidad de liberarse en el Más Allá de los efectos de un comportamiento injusto se refiere a los ritos órficos propuestos por Orfeo y Museo, que liberan de las culpas y eximen a los celebrantes de ser castigados en el Hades. Y habla "con cálculo", lo que indica que puede haber personas que cometan deliberadamente injusticias, con la tranquilidad de que un mero acto ritual como las *teletai* van a librarle de sus efectos. Es demasiado fácil.

Aunque no se refiera explícitamente a ello, está claro que Platón considera que estas personas deben ser excluidas de la ciudad, ya que en su propuesta de que no se acepte cierto tipo de poemas en la educación de los jóvenes explicita que no se deben permitir referencias a castigos en el Hades (Pl. *R*. 386b ss.), de forma que los farsantes que amenazan con ellos para que la gente se inicie, tampoco puede tener cabida en la ciudad. Más aún, en un nivel más profundo, una manera de concebir la religión que se centra en el logro de una vida mejor en el Más Allá puede provocar que sus seguidores se interesen más por ese objetivo que por su contribución a la vida social y a la felicidad de la ciudad en este mundo.

## *Colofón*

Dos autores muy distintos de la literatura griega presentan diagnósticos sobre la sociedad de su tiempo. Aristófanes los utiliza con el propósito básico de hacer reír, ya que resulta cómico burlarse de lo que se aparta de la norma o de lo que molesta. Por ello resulta tan revelador como indicador de cuáles eran los problemas de Atenas. Aristófanes da un diagnóstico de cuanto hace indeseable la vida de la ciudad,

4 *Cf.* Parker 1983.
5 *Cf.* Martín Hernández 2010.
6 Bernabé 2011.
7 Jiménez San Cristóbal 2002.

lo que es lo mismo, del Estado. Se centra más en las personas, que en las ideas, y presenta "tipos" que considera indeseables. Su visión es cómica y superficial; su solución es utópica, inviable.

Platón también diagnostica los males del Estado pero cree que puede proponer una alternativa para regirse de forma perfecta y propone una solución radical, que piensa en aquel momento que puede ser viable, si bien no intenta aplicarla en Atenas, pero sí en Sicilia. Los resultados mostraron que la solución era inviable y la *República* quedó así como una utopía política. Su visión es filosófica y profunda; a Platón no le importan tanto los tipos humanos cuanto las ideas que se manejan.

Adivinos e iniciadores eran profesionales ajenos a la religión cívica y servían para cubrir las necesidades que aquella no cubría: el miedo a la muerte, al Más Allá, a la enfermedad. Ofrecían vías rápidas a la felicidad en este mundo y en el otro. Aristófanes los considera un peligro cívico, sobre todo porque son unos embaucadores que arruinan a la gente con sus engaños. Platón va más allá. La visión puramente ritualista que plantean (el que se inicia, está a salvo, haya hecho lo que haya hecho), convence a la gente de que puede cometer cualquier tropelía, porque el rito borrará su culpa. Platón advierte el daño potencial de esta creencia sobre la vida cívica y por ello los rechaza e incluso elabora al final de la *República* su propio Más Allá en el que lo determinante para obtener una situación de privilegio no es el rito, sino el comportamiento moral. Sólo una actitud filosófica asegurará la salvación en el Allende.

## *Bibliografía*


Bernabé, A. 2004: *Poetae epici Graeci* II 1: Orphicorum et orphicis similium testimonia et fragmenta, Monachii et Lipsiae.

Bernabé, A. 2011: *Platón y el orfismo. Diálogos entre religión y filosofía*, Madrid.

Bernabé, A. y Casadesús, F. (eds.), 2008: *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro,* Madrid.

Henrichs, A. 2003: "*Hieroi logoi* and *hieroi bibloi*: the (un)written margins of the sacred in Ancient Greece", *Harvard Studies in Classical Philology* 101, 207-266.

Jiménez San Cristóbal, A.I. 2002: *Rituales órficos* Madrid: http://biblioteca.ucm.es/tesis/fll/ucm-t25949.pdf.

Jiménez San Cristóbal, A.I. 2002a: "Los libros del ritual órfico", *Estudios Clásicos*. 121, 109-123.

Linforth, I.M. 1946: "The Corybantic Rites in Plato", *University of California Publications in Classical Philology* 13, 121-162.

Martín Hernández, R. 2010: *Orfeo y los magos*, Madrid.

Parker, R. 1983: *Miasma. Pollution and purification in early Greek Religion,* Oxford.

# *A Personification of the Oxos River?*

John Boardman
Beazley Archive

Ricardo Olmos has been, from its earliest days, a valued and active member of the organisation of the *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae,* and of its successor, *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*. In the latter series he led a group of Spanish scholars in the section devoted to Plants and Animals. Here, fish figured very little for obvious reasons. Perhaps because fishes were a vital element in the diet of the whole Mediterranean world, or, because of their apparent indifference to human beings, they appear generally as no more than attributes of marine deities, although from early times they are a popular subject for decorative fields in art. I want to explore here the possibility that a figure, and not always a Triton, holding a fish, might have served as the personification of the River Oxos in south Central Asia.

The Oxos defined roughly the northern boundary of Bactria, an area which had known Greeks since the 5th century BC when the Persians settled Greek prisoners there. The area became important in Greek religious history as a home for the god Dionysos, who had conquered the world, and especially the east to as far as India, with his message of the importance of wine. His triumphant return to Greece became a subject for the arts of Greece and Rome. Bactria remained important even after Alexander had arrived, had executed the Greek 'traitors' he found there, and had proceeded to found new 'Alexandrias'. After his death it was not long before the Greeks in Bactria, probably largely from the Persian army, declared independence from Macedonian rule and began a dynasty of 'Indo-Greeks'. Their rule moved later southwards and into Gandhara and north India, to have a profound effect on the development of arts and culture under the new Kushan empire.

On the river Oxos itself (now the Amu-Darya, recalling Persian Darius), the site of a temple at Takht-i Sangin was excavated by Russian archaeologists in the 1980s. It was not a Greek sanctuary, but its architecturs and finds were replete with Greek or hellenizing motifs and objects, many of them subtly translated from their usual classical form. One was a bronze statuette of a purely classical piping satyr, on a base which declared that it was the offering (of a Persian to judge by his name, Atrosokes) to Oxos[1]. So Oxos was regarded as a deity, and this is confirmed by reference to the name on a Persian finger ring[2] found in the 'Oxos Treasure' (a hoard casually excavated on the river, and now in the British Museum), and on another find from the Russian site where the name in Greek appears on a clay mould for a bronze vessel[3].

Scholars were quick to associate this Oxos figure with the mythical satyr Marsyas, known for his musical abilities and his hybristic claims that he could excel the gods as a musician. His name was also

1 Boardman 1994, 105, fig. 4.16.
2 Pichikyan 1992, 101.
3 Drujmina 2008.

associated with springs and rivers, notably one in Phrygia by which, according to the myth, he was flayed for his presumption by Apollo. But the figure from Takht-i Sangin is not called Marsyas, and a significant proportion of statues and statuettes dedicated to gods do not carry images of the god concerned, rather than some evocative or otherwise popular subject, such as a festive satyr.

The nearest we come to a figure associated with the name Oxos is on a Kushan coin of the 1st century AD. The Kushan dynasty was founded by the Yuehzhi who had been displaced from the borders of China and arrived on the Oxus in the third century BC. There they observed the Greek presence, absorbed much from it, including some of the script, and thence travelled south and into India. The coin shows a male figure holding a small dolphin stretched on his forearm, and with the inscription OAXPO in graecised letters[4].

The pose with the fish is exceptional, and recurs for a standing male figure on two early Gandhara reliefs, each of which shows six river deities with oars, their bodies covered with acanthus-like scales, one of them holding a dolphin. A Triton holding a dolphin appears on a coin of the Indo-Greek king Hipparchos (1st century BC), and on an engaved gem of the late centuries BC. The finest of the Tritons with dolphins appear in a series of gold ornaments found at the Kushan/Yuehzhi site at Tillya Tepe, up near the Oxos river. They are of the mid-first century AD and show a Triton in his Greek form, with fishy legs, holding an oar (as do the men on the reliefs just mentioned) and a dolphin wrapped around the neck[5]. It should be remarked that, in their Mediterranean homeland, figures of Tritons may regularly be associated with an oar or a dolphin but never, to my knowledge, with both in one image. Also, that although we think of dolphins as creatures of the oceans, they are to be found in the rivers of Central Asia and China.

I had explored these figures and their possible association with the Oxos river in an article dealing with the Tillya Tepe finds[6]. There is now, however, an additional figure to add to the eastern iconography of a Triton and dolphin. It appears on another important iconographic source for the area, a stone palette. These palettes are important iconographic sources for roughly, the first century BC to the second AD, and are found in some numbers in the Gandhara area, notably at the city of Taxila which was for a while an Indo-Greek capital. They are roughly 10 cm in diameter and bear figures within in low relief. Originally they were gilt and painted but now they offer a rather drab appearance. Many carry Greek subjects which can be readily paralleled in the late Hellenistic arts, although they are often somewhat distorted and present some unusual but plausible classical iconography. There are also Parthian versions. Tritons are quite common subjects, sometimes accompanied by women, in versions of the 'Triton and Nereid' compositions of Hellenistic Greek art. The Nereid is often climbing on to the Triton's back. On one (Fig. 1) the Triton holds a small, slim dolphin along his forearm in the familiar pose, and he can be added to our list of Asian treatments of the theme[7].

It does seem highly probable that these Triton figures, with their dolphins, represent river deities. Whether that river is always the Oxos must remain in doubt, but the river had, indeed still has, a remarkable hold on the imagination of those who live along its banks and especially those to its south, in Bactria.

4 Boardman 2003, 358-60.
5 Boardman 2003, 356, fig. 7.
6 Boardman 2003.
7 Lerner and Kossak 1991, nº 22.



Fig. 1. Stone palette. New York, Metropolitan Museum. Photograph, author.

## *Bibliography*

BOARDMAN, J. 1994: *The Diffusion of Classical Art in Antiquity*, Princeton.

BOARDMAN, J. 2003: "The Tillya Tepe Gold: a Closer Look", *Ancient West and East* 2.2, 348-374.

DRUJNINA, A. 2008: "Gussform mit griechischer Inschrift aus dem Oxos-Tempel", *Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan* 40, 121-35.

LERNER, M. and KOSSAK, S. 1991: *The Lotus Transcendent*, New York.

PICHIKYAN, I.R. 1992: *Oxus-Schatz und Oxus-Tempel*, Berlin.

# *Gaetano Marini e il* titulus penicillo pictus *di Euripide*

Marco Buonocore*
Biblioteca Apostolica Vaticana

Il 2 marzo 1805 il vescovo di Pozzuoli Carlo Maria Rosini (1748-1836) così scriveva a Gaetano Marini (1742-1815)[1]:

> "Ho ricevuto il magnifico volume de' Papiri Diplomatici, che l'è piaciuto senza verun mio merito generosamente donarmi. Ho ammirato veramente un'opera *doctam, Iupiter, et laboriosam*, e che pienamente corrisponde a quell'opinione, che da gran tempo ella si ha stabilita nella repubblica letteraria: al che si aggiugne la magnificenza ed eleganza dell'edizione; onde può dirsi con verità *numeris omnibus absoluta*. Non posso certamente far altro, che implorarle dal cielo lunghi e vigorosi anni per arricchirsi di altre consimili opere, che con difficoltà possiam attender altronde"[2].

Si tratta di una delle prime testimonianze 'private' relative all'opera *I papiri diplomatici raccolti ed illustrati* distribuita nel 1805 (Roma, Stamperia della Sacra Congregazione de Propaganda Fide), un'opera monumentale, la cui eco valicò subito le Alpi, dove l'abate riversò tutta la propria impressionante erudizione, la propria competenza, il proprio metodo di ricerca che ancora oggi colpisce e quasi sgomenta. Simile apprezzamento costituisce uno dei numerosi che affollano l'epistolario di Gaetano Marini conservato nei codici *Vaticani latini* 9042-9060 della Biblioteca Apostolica Vaticana, un epistolario che, soprattutto per coloro che sono interessati al Settecento italiano, rappresenta approdo ineludibile per qualunque tipo di ricerca, non solo antiquario-erudita. Ma parlare di Marini vuol dire anche, e direi soprattutto, parlare delle iscrizioni, della loro classificazione e interpretazione, della loro fedeltà testuale, laddove la tradizione troppo spesso aveva dimostrato superficiale attenzione. Il volume del 1805, tra l'altro, è ricco di occorrenze desunte dalla epigrafia classica, le cui testimonianze sono portate a confronto specialmente quando l'autore aveva bisogno di solidi ancoraggi testuali per confermare o meno determinate tipologie scrittorie. Sempre attento alle nuove scoperte nonché sensibile verso la *ratio palaeographica*, in uso non solo nel periodo in cui erano stati redatti i 'suoi' papiri ma in generale nel mondo antico, Marini era solito ricevere dai suoi fidati e zelanti corrispondenti notizie su questa privilegiata categoria di documenti, confidando nella loro attenta sensibilità culturale.

* Ringrazio Antonio Varone per le informazioni bibliografiche generosamente trasmesse.

1 Per un primo approccio su questa insigne personalità non si prescinda mai da Coppi 1816; Marini 1822; Leclercq 1932, 2146-2163. Da ultimi si vedano anche Rocciolo 2008, 451-454 e Heid 2012, 868-870.

2 *Vat. lat.* 9057 ff. 176-177.

Tra i suoi numerosi mittenti si segnala Francesco Daniele (1740-1812), figura di spicco nel quadro culturale del Regno di Napoli[3], un erudito e un antiquario tuttavia "rimasto a lungo confinato ai margini della nostra tradizione di studi classici"[4]. Ufficiale della Regia Segreteria di Stato e regio istoriografo, fu anche studioso versato in studi archeologico-epigrafici. A Marini inviò 144 lettere tra gli anni 1781 e 1809, attualmente conservate nei ff. 1-257 del codice *Vat. lat.*9047, nelle quali si evince, oltre alla sua considerevole statura culturale, il deferente ossequio riservato a colui che tra la seconda metà del Settecento ed i primi anni dell'Ottocento costituì, non solo per l'Italia, punto di riferimento indiscusso. Il 13 febbraio 1807 non volle mancare di renderlo addirittura partecipe della propria nomina a bibliotecario personale del Re trascrivendogli persino il testo del codicillo regio: "Il Re Nostro Signore, consapevole delle vaste conoscenza di Vostra Signoria Illustrissima, si è degnato dichiararla suo Bibliotecario col trattamento di ducati centoventicinque il mese, che riceverà dalla Tesoreria della Real Casa"[5].

Proprio a ridosso della pubblicazione di detta monografia, Marini dovette sentire la necessità di informarsi su un documento assai singolare sul quale la critica, fin dal momento del recupero, inizialmente si era divisa ma poi aveva dovuto concordare, non senza polemiche, sulla sua falsità, o meglio sulla sua non antichità come presto stabilì anche Winckelmann[6]. Si tratta del ben noto "titulus penicillo pictus" (ὡς ἓν σο φὸν βούλευμα τὰς πολλὰς χεῖρας νικᾷ)[7] rinvenuto *Negli scavi di Resina a' 6. Marzo 1743 ... scritto con lettere nere e rosse*, su cui Zangemeister così si espresse: "Qui versus haud dubie superiore saeculo a viatore aliquo bona fine inscriptus est, non sine accentibus spiritibusque, litteris autem talibus qualibus illo et prioribus saeculis scriptorum Graecorum editiones quaedam utebantur"[8].

Marini evidentemente per avere quelle necessarie informazioni sulla sorprendente scoperta, nei primi mesi del 1805 dovette rivolgersi a Daniele, all'epoca segretario perpetuo dell'Accademia Ercolanese, se nella lettera del 3 aprile 1805[9] così Daniele personalmente gli risponde:

> "Ora passerò all'altro vostro quesito intorno al consaputo verso di Euripide supposto essersi trovato su di un muro di Ercolano. Io l'ho avuta sempre per un'impostura; ma per meglio servirvi volli interrogare Mons(ignore) Rosini, e il Direttore degli Scavi Ercolanesi; le risposte de' quali son aggiunte a questa. Tanto l'uno, quanto l'altro di tai soggetti, qualora voi dobbiate parlar del suddetto verso, non amano per giusti loro motivi esser nominati; ma tutto quello che vi piacerà dirne potrete metterlo in bocca a me com' a Seg(retar)io ch'io sono dell'Accademia, ch'è la persona cui avete potuto legittimamente interrogare. E così parmi di aver soddisfatto pienamente ad entrambe le vostre dimande".

Il "Mons(ignore) Rosini" e il "Direttore degli Scavi Ercolanesi" sono personaggi ben noti.

Ritorna, quindi, il già evocato Carlo Maria Rosini, nominato vescovo di Pozzuoli il 21 dicembre 1797 da papa Pio VI. Personalità di profonda cultura, nel 1787, istituita nuovamente l'Accademia Ercolanese, ebbe da Ferdinando IV l'incarico di interpretare e commentare i papiri di Ercolano (da cui derivò la direzione dell'edizione con traduzione latina e commento esegetico del libro IV *Περὶ Μουσικῆς* di Filodemo di Gadara), pubblicando nel 1793 il primo tomo degli *Herculanensia Volumina* (il secondo tomo

3 Sulla figura di Francesco Daniele vd. Tescione 1980-1981, 25-88; Guadagno 1984, 185-194; Cassani 1986, 595-598; Tirelli 1987, 3-51.
4 Tirelli 1987, 3.
5 *Vat. lat.* 9047 ff. 237-238.
6 Vd. ad esempio Bruer & Kunze 1977, 273; Mattusch 2011, 129.
7 Evrip. frg. 200 ed. Nauck = frg. 22 Ἀντιόπη ed. Jouan - Van Looy. Vd. Anche Färber & Faltner 1981, 6 frg. 200.
8 *CIL* IV, p. 3* ad n. 2*.
9 *Vat. lat.* 9047 f. 194r.

vide la luce nel 1809) e divenendo dal 1802 soprintendente dell'Officina dei Papiri di Ercolano, carica che, riconfermatagli nel 1807 da Giuseppe Bonaparte, mantenne per tutta la vita. Il nome di Rosini è anche associato alle due più importanti pubblicazioni sui Papiri Ercolanesi curate dall'Accademia Ercolanese nel Settecento: il tomo I della cosiddetta *Collectio Prior* (1793) e la stesura della prima parte della *Dissertatio Isagogica* (1797)[10].

Il Direttore degli Scavi Ercolanesi citato è Pietro La Vega, il quale ricoprì quella carica una prima volta dal 1804 al 1806; era succeduto a suo fratello Francesco che lo era stato dal 1780 al 1804, anno della sua morte (fino al 1780 era in sottordine all'ingegnere militare Roque Joachin d'Alcubierre[11]). Messo in disparte qualche giorno prima della venuta a Napoli di Giuseppe Bonaparte fu poi nuovamente riconfermato in tale compito nel 1808, qualche mese prima della venuta di Gioacchino Murat con la moglie Carolina, quando Giuseppe venne destinato al trono di Spagna. Rimase in tale carica fino al 1814 e fu certamente colui che supportò al meglio François Mazois, venuto a Pompei nel 1809 e rimastovi fino al 1813[12].

Se della risposta di Rosini non ho trovato fino ad ora traccia nelle carte di Marini, quella di Pietro La Vega, inedita, si conserva ai ff. 341r-342v del codice *Vat. lat.* 9058. Daniele gli aveva scritto il 21 marzo 1805 pregandolo di dare ragguagli sulle modalità della scoperta del *titulus* e sulla discussione in merito alla sua presunta autenticità o non antichità. La Vega gli risponde dieci giorni dopo analizzando punto per punto le questioni, con particolari assai interessanti, per soddisfare così i desideri – scrive testualmente – "d'un gran Letterato Romano Suo amico", cioè Gaetano Marini. Vale la pena trascrivere questo documento che riassume la situazione che si era venuta a creare all'indomani della 'scoperta' con tutte le ricadute che aveva provocato:

"[f. 341r]Risposta dell'attual Custode del Museo Ercolanese e Direttore degli Scavi

Ill(ustrissi)mo Sig(no)re Sig(no)re P(adro)ne Col(endissi)mo

Con pregiatiss(im)a di V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma in data de' 21. dello spirante mese si serve rimettermi alcuni quesiti su' quali bramerebbe averne qualche schiarimento per soddisfare a' desideri d'un gran Letterato Romano Suo amico, e gli quesiti sono.

1°. Se esiste in questo Museo la parete su cui si trovava scritto il verso di Euripide, in caratteri minuscoli rossi e negri, che comincia ὡσ ἐν σοφοὶ βοὺλεμα (*sic*).

2°. Se qualcuno (per esempio Winckelmann, o altri) abbia dubitato della veracità, e sincerità di tale scrittura antica.

3°. Se altri n'abbia preso la difesa.

4°. Se sia stato detto verso illustrato dagli Accademici Ercolanesi.

Per soddisfare a' desideri di V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma su quanto favorisce comandarmi, sono a dirle.

1°. Che non esiste, né ha esistito mai la parete col verso di /[f. 341v] Euripide detto di sopra, come sarò per individuarle. Si dice nel Tomo 2°. delle Pitture Ercolanesi pag. 34 che alli 6. Marzo 1743. in un angolo di strada, che conducea al Teatro, sul muro si trovò scritto con caratteri greci minuscoli rossi e negri il d(ett)o verso di Euripide. In tale tempo avea la direzione degli scavi di Ercolano l'Ing(egne)re Ten(en)te Col(onnell)o D(on) Pietro Bardet, di Nazione Francese, uomo di testa allegra, buon Uffiziale, ma di niuna letteratura. Il rapporto de' 6. Marzo citato, o per dir meglio il bozzo di questo, non esiste fra le carte tutte che conservo di tale Uff(izia)le. Quello che mi ricordo, più volte avere inteso dire dalla f(u) m(emoria)del Brigad(ie)re mio fratello, ed in parte rilevo dalle carte, che nel 1766, essendo il Sig(nor) Bardet venuto da' Presidi di Toscana

10 Traggo queste notizie da Cerasuolo *et alii* 1981.
11 Strazzullo 1982; id. 1999.
12 In generale si veda Pagano 1997.

in Napoli per passare in Sicilia, il fu detto mio Fratello, ebbe tutto l'impegno d'abboccarsi seco per sentire positivam(en)te ove avesse trovati scritti i caratteri Greci, che componevano il verso in questione: il Sig(nor) Bardet gl'indicò il luogo, dicendogli dippiù, ch'egli non intendea il Greco (cosa da non mettersi in questione), e come da esso s'era veduto lo scritto tal quale l'avea copiato. Fatte moltissime ricerche nell'indicategli luoghi d'Ercolano l'accuratiss(im)o e diligente fu mio fratello, ad Ella ben noto, non le fu mai possibile rinvenire tale verso. Non sarà fuori e di proposito per ismentire quanto dal Sig(nor) Bardet s'asseriva, il ricordarsi, che tutti i nostri volumi di Papiro, scrit/[f. 342r]ti in Greco lo sono con caratteri Majuscoli.

2°. Il giudizio che n'avea formato, esso fu mio fratello si era, ch'essendo andato qualche letterato Oltramontano, e forse Franc(e)se, amico del Sig(nor) Bardet ad osservare gli scavi dell'Ercolano, o per beffarsi del Marchese di Salas, allora Seg(reta)rio di Stato, o per imbrogliare le teste de' Grecisti, i quali avevano creduto sino ad allora, essere molto posteriore la scrittura Greca co' caratteri minuscoli, e cogli accenti, introdotti forse nel 7° Secolo, dico scrisse esso Oltramontano nella relazione che faceva il Sig(nor) Bardet, d'essi Scavi, al March(es)e sudd(ett)o il verso d'Euripide di sopra detto.

Sò che Winckelmann, nella sua opera in dilucidazione de' ritrovamenti fatti in Ercolano, parla del verso d'Euripide, supposto, trovato in tale Città sù d'un intonaco, e propriam(en)te nelle pag. 125. e 127, secondo trovo notato in scheda fatta dal più volte detto mio Fratello: né sò cosa n'abbia pensato tale Letterato, non avendo questa sua Opera.

3°. Se altri n'abbia preso la difesa, oppure vi si sia opposto, questo non l'ho possuto rilevare.

4°. Gli Sig(nori) Accademici Ercolanesi non pensarono più a delucidare il verso d'Euripide, secondo avevano promesso nel d(ett)o 2°. Tomo delle Pitture d'Ercolano, forse anche per non disdirsi, su quanto avevano avanzato intorno al verso già detto, supposto /[f. 342v] essersi trovato nell'Ercolano.

Ch'è quanto in obbedienza de' veneratiss(i)mi comandi di V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma ho potuto raguagliarla su' quesiti rimessimi; mentre pieno di sentimenti di vera stima, e di obbligazioni passo a dirmi

Di V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma
Portici lì 31. Marzo 1805
Dev(otissimo) Obb(ligatissimo) Servitore vero
Pietro la Vega
Ill(ustrissi)mo Sig(no)re D(on) Franc(es)co Daniele
Napoli".

Nella relazione compaiono anche i nomi di Bardet e Salas. Il primo è da identificare con il tenente colonnello Pietro Bardet de Villeneuve, ingegnere militare e architetto, che resse gli scavi dal 23 luglio 1741 al 20 agosto 1745, come ora stabilito da Laurentino Garçia y Garçia, curatore della poderosa ma al contempo assai agile *Nova Bibliotheca Pompeiana*, la più aggiornata e completa raccolta bibliografica sugli studi ercolanesi che consente un comodo orientamento tra tutte le pubblicazioni concernenti Pompei, Ercolano e gli altri siti vesuviani dal 1738 al 1998[13]. Il secondo è José Joaquin Guzmán de Montealegre y Andrade, marchese e poi (dal 1740) duca di Salas, segretario di stato di Carlo di Borbone a Napoli dal 1738 al 1746. La Vega scrive a distanza di anni e lo cita col titolo di marchese, anche se al momento della 'scoperta' aveva già acquisito il rango ducale. Del resto anche come Montealegre viene chiamato sia marchese sia duca[14]. Credo che La Vega abbia veramente offerto la giusta chiave interpretativa al 'perché' di quella iscrizione: questa inedita relazione, infatti, spiega il clima della corte borbonica, dove tutto era cospirazione o piaggeria e i posti occupati (e ciò vale sia per Bardet come anche per lo stesso Montealegre) erano sempre traballanti. Soprattutto ci chiarisce meglio che quell'iscrizione non fu mai scritta, e del resto il fatto che 'viaggiatori' passassero *bona fide* col pennello e i colori rosso e nero per i sotterranei dello scavo

13 García y García 2012, 29-20.
14 Colletta 1951, 121, 134, 140.

di Ercolano a scrivere iscrizioni greche citate a memoria non aveva mai convinto nessuno. Ora il mistero sembra proprio chiarito.

Ovviamente Marini non tenne conto di questa iscrizione, ma tutta la questione conferma ancora una volta come l'abate si volesse tenere sempre aggiornato su questioni epigrafiche che avevano animato il dibattito culturale del suo tempo, in cui *amicitia, comitas* e *affabilitas* dovevano considerarsi qualità indispensabili per affrontare con serenità di giudizio e disponibilità verso il prossimo quegli *studia humanitatis* che Marini perseguì ed amò durante tutto il suo percorso terreno.

## Bibliografia


Bruer, St.-G., Kunze, M. (coords.) 1977: *Johann Joachim Winckelmann. Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen. Herculanische Schriften*, I, Mainz.

Cassani, C. 1986: "Daniele, Francesco", *Dizionario Biografico degli Italiani* 32, Roma, 595-598.

Cerasuolo, S., Capasso, M., D'Ambrosio, A. (coords.) 1981: *Carlo Maria Rosini (1748-1836): un umanista flegreo fra due secoli*, Pozzuoli.

Colletta, P. 1951: *Storia del Reame di Napoli*. Introduzione e note di Nino Cortese. I. *Regno di Carlo di Borbone (1734-1759)*, Napoli.

Coppi, A. 1816: *Notizie sulla vita e sulle opere di mons. Gaetano Marini primo custode della Biblioteca Vaticana e prefetto degli Archivi segreti della Santa Sede*, Roma.

Färber, H., Faltner, M. (coords.) 1981: *Euripides. Sämtliche Tragödien und Fragmente*, Münich.

García y García, L., 2012: *Nova Bibliotheca Pompeiana Project. Repertorium bibliographicum Pompeianum. 250 anni di bibliografia archeologica (1748-1998). Catalogo dei libri e degli scritti riguardanti la storia, l'arte e gli scavi di Pompei, Ercolano, Stabia ed Oplonti con numerose referenze per l'eruzione vesuviana del 79 d.C., papiri ercolanesi, le raccolte del Museo Nazionale di Napoli e per i libri dei viaggiatori in Campania*, Roma.

Guadagno, G. 1984: "La collezione epigrafica del Daniele a Caserta", *Epigraphica* 46, 185-194.

Heid, St. 2012: "Gaetano Luigi Marini", *Personenlexikon zur Christlichen Archäologie. Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis 21. Jahrhundert* 2, Regensburg 2012, 868-870.

Leclercq, H. 1932: "Marini (Gaetano)", *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* 10, 2, Paris, 2146-2163.

Marini, M. 1822: *Degli aneddoti di Gaetano Marini*, Roma.

Mattusch, C.C. 2011: *Johann Joachim Winckelmann: Letter and Report on the Discoveries at Herculaneum*, Los Angeles.

Pagano, M. 1997: *I diari di scavo di Pompei, Ercolano e Stabiae di Francesco e Pietro La Vega (1764-1810). Raccolta e studio di documenti inediti*. Monografie (Italia. Soprintendenza archeologica di Pompei 13), Roma.

Rocciolo, D. 2008: "Marini, Gaetano", *Dizionario Biografico degli Italiani* 70, Roma, 451-454.

Strazzullo, F. 1982: *I primi anni dello scavo di Ercolano nel diario dell'ingegnere militare Rocco Gioachino d'Alcubierre*, Napoli.

Strazzullo, F. 1999: *Alcubierre - Weber - Paderni: un difficile "tandem" nello scavo di Ercolano-Pompei-Stabia*, Napoli.

Tescione, G. 1980-1981: "Francesco Daniele epigrafista e l'epigrafe probabilmente sua per la reggia di Caserta", *Archivio Storico di Terra di Lavoro* 7, 25-88.

Tirelli, A. 1987: "Francesco Daniele, un itinerario emblematico", *La cultura classica a Napoli nell'Ottocento*, Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica dell'Università degli Studi di Napoli, 1, Napoli, 3-51.

# *Un piélago tempestuoso de funestas calamidades. La imagen modélica de Ío en la iconografía suritálica*[1]

Paloma Cabrera
Museo Arqueológico Nacional

*A Ricardo,*
*maestro generoso,*
*amigo entrañable.*

"Un piélago tempestuoso de funestas calamidades".... Así describe Prometeo, con gráficas y aterradoras palabras, los sufrimientos de la joven Ío, hija del rey Ínaco de Argos y amada de Zeus, en la tragedia de Esquilo (*Prometeo encadenado*, v. 746). Ningún otro mito de los amores del rey de los dioses ha sido narrado o puesto en escena con tan emotivos y desgarradores lamentos. Los coros y diálogos del *Prometeo* esquileo repiten sin cesar el "¡Ay de mí! ¡Ay! ¡Ay de mí!", los gritos de dolor, el sufrimiento y la compasión ante el terrible destino de la muchacha: "¡Nunca, nunca hubiera dicho que un tan extraño relato llegase a mi oído, ni que dejaran helada mi alma con su aguijón de doble filo sufrimientos, torpezas y horrores tan insoportables y penosos de ver! ¡Ay, ay! ¡Qué triste destino! ¡Qué triste destino! ¡Me estremezco de ver la situación de Ío!" (vv. 687-695). El drama pone el acento sobre el extremo padecer de la joven en su "vagar agitado en extremo" (v. 789), en su "andar errante corriendo errabunda por múltiples tierras" (v. 585), pero anuncia también el final feliz de la historia: será la ilustre madre de una estirpe gloriosa de vástagos de Zeus (v. 850).

El mito de Ío era conocido en Grecia antes de Esquilo[2]. Hesíodo (frg. 124) fue el primero que dio forma a los hechos relativos a Zeus e Ío. Sacerdotisa de Hera en su santuario de Argos, la hija de rey suscitó el amor de Zeus[3]. Para sustraerla a los celos de Hera, éste la transformó en una ternera de maravillosa blancura. Pero la diosa exigió que se la ofreciera como presente y la puso bajo la custodia del Gigante Argo, el de los cien ojos, en su bosque sagrado. Zeus tuvo compasión de su amante –a la que visitaba a veces en forma de toro– y encargó a Hermes que la arrancase a su guardián dándole muerte. Pero la muerte de Argo no liberó a Ío, pues Hera le envió un tábano para atormentarla, obligándole a recorrer el mundo sin detenerse jamás, llegando hasta los confines más remotos de la Tierra, atravesando países y pueblos de geografías extremas, en una carrera frenética y sin fin dominada por espantosos sufrimientos físicos y morales.

En este punto, el relato del *Prometeo encadenado* de Esquilo es nuestra más completa fuente de información. Sabemos por las palabras del Titán (vv. 830-842) que Ío, partiendo de Argos, llegó a la llanu-

1 Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto FFI2013-43126-P.
2 Fuentes literarias recogidas por Yalouris 1990, 661-664.
3 El relato de los antecedentes en *Prometeo encadenado*, vv.640-680.

ra de Molosia y a Dodona, donde las encinas parlantes le saludaron como futura esposa de Zeus. Desde allí, acosada por el tábano, se dirigió hacia el norte, recorrió el camino costero hasta el golfo de Rea, hasta el mar que se llamará Jonio en recuerdo de su paso, y llegó a las riberas del Océano ante Prometeo. El Titán le predice entonces su futuro vagar (vv. 708-735): recorrerá el país de los Escitas, pasará junto a los Cálibes, salvajes artífices del hierro, llegará hasta el río Hibristes y al Caúcaso, atravesará sus cimas, vecinas ya de las estrellas, y llegará a la tierra de las Amazonas. Ellas le enseñarán el camino, llegará después al istmo cimérico y atravesará el estrecho del lago Meótide, que se llamará Bósforo en memoria de su paso por él. Tras dejar el suelo de Europa, penetrará en Asia[4].

La segunda parte de su errabundo vagar le llevará a un Oriente aún más extraño y peligroso, pues deberá alcanzar el lugar donde habitan las oscuras Fórcides o Grayas, junto a la tierra de las espantosas y mortíferas Gorgonas, de mirada petrificante, pasará junto a los temibles grifos, perros monstruosos de Zeus, y llegará al país de los Arimaspos, de un solo ojo, que habitan junto al río Plutón, a los que, Prometeo le aconseja, no se debe acercar. Finalmente, Ío llegará a la tierra más lejana, junto a las fuentes del sol, donde se encuentra el río Etíope. Desde allí seguirá hasta la catarata del Nilo en el monte Biblo. Siguiendo su corriente el río le guiará hasta el Delta, donde está decretado por el destino que ella y sus descendientes funden una colonia, Canobo. El sufrimiento de Ío llegará a su fin en este lugar, pues allí, en Egipto, Zeus le devolverá la forma humana y la dejará encinta, rozándole con su mano, con un solo toque. De aquí recibirá el nombre la descendencia de Zeus que parirá: Épafo, "que cosechará cuantos frutos produce la tierra que riega el Nilo de ancha corriente" (vv. 845-854).

Sobre este final feliz, sobre el destino glorioso de Ío, ya había insistido Esquilo en una obra anterior al *Prometeo encadenado*, en *Las Suplicantes*, primera tragedia de la trilogía sobre las hijas de Dánao, descendientes de Épafo. En los cantos del coro el poeta evoca rápidamente el enloquecido periplo de Ío, "recorriendo innumerables tribus de mortales en pos de su destino" (vv. 538-589). Pero aquí, Esquilo no insiste tanto en su vagar, ni en la extrema lejanía geográfica y cultural de las tierras que recorre –menciona Misia, Lidia, Cilicia, Panfilia, el país de Afrodita y Egipto–, como en la culminación gloriosa de la historia, el fabuloso destino de la joven, madre de Épafo[5], y en la bienhechora fuerza de Zeus y el soplo divino que libera a Ío de sus sufrimientos y, a la vez, planta en ella la semilla de ilustres razas de hombres y naciones: egipcios, libios, fenicios, árabes, pelasgos y dánaos. *Las Suplicante*s cantan así la gloria de Ío como amada de Zeus, de la mortal que, por su unión con el rey de los dioses, engendrará a las futuras generaciones de hombres y mujeres de toda la *oikoumene* y entrará a formar parte del universo de los inmortales.

La feliz liberación de Ío, el nacimiento maravilloso de su hijo y su gloriosa descendencia son también los temas de la *Oda* 19 de Baquílides, compuesta para los atenienses y cantada en un concurso ditirámbico. El poema está lógicamente destinado a celebrar al dios del ditirambo, por ello Baquílides recuerda brevemente la historia de Ío, sin evocar sus sufrimientos ni el carácter espantoso de sus pruebas, para centrarse en su llegada al Nilo, donde dio a luz a Épafo, de cuyo linaje nació el fenicio Cadmo, padre de Sémele, abuelo de Dioniso.

4 Sobre las fuentes de Esquilo, especialmente Herodoto y el poema de Aristeas de Proconeso, la *Arimaspea*, y para esta extraña geografía *cf.* Duchemin 1979, 11.

5 Sobre la etimología del nombre de Épafo en relación con el "toque" de Zeus, *cf.* Duchemin 1979, 13.



Fig. 1. Cratera de volutas apulia del Pintor de Baltimore. Christie's, New York, 3 June 2009, lote nº 136.

El mito de Ío inspiró imágenes desde época muy temprana[6], frecuentemente en el Ática desde época arcaica[7] y, especialmente, a partir del siglo v a.C. En las primeras imágenes y hasta mediados del siglo v, los pintores dibujan a Ío bajo forma animal, transformada en novilla, siguiendo la tradición de los poemas épicos, y se centran en el episodio de su liberación de la custodia de Argos por Hermes. Ningún vaso ático nos ofrece una imagen híbrida de la joven, como se describe en *Las Suplicantes* de Esquilo (v. 568-570): "bestia espantable semihumana con mezcla de vaca y de mujer", pero si una enócoe lucana de Boston, del 440 a.C.[8], en la que Ío es representada con cuerpo de ternera y cabeza de mujer provista de cuernos. Hacia finales del siglo v a.C. los pintores atenienses adoptan la humanización de la muchacha[9]: su forma será enteramente humana y sólo guardará de su anterior aspecto animal los cuernos y las orejas de novilla, necesarios para aludir a su metamorfosis[10]. Así aparece descrita en el *Prometeo encadenado* (v. 674-676), como la "virgen con cuernos de vaca". Al mismo tiempo, su interés se desvía del enfrentamiento Hermes-Argos y se centra en la relación amorosa que une a Zeus con Ío. Las escenas se inundarán de serenidad olímpica, de una atmósfera de beatífica felicidad, insistiendo en el noble destino de Ío. El mismo Argos, instrumento de la inexorable voluntad divina, perderá su aspecto monstruoso y, en su belleza ideal, con su clava, recordará al Heracles olímpico.

6 Representada en forma animal en el trono de Amiclea (Paus. 3, 18, 13), Pausanias (I, 25, 1) también recuerda que una representación de Ío, esculpida por Deinomedes en la segunda mitad del siglo v a.C. estaba en la Acrópolis de Atenas junto a la estatua de Calisto. *Cf.* Yalouris1990, 664-673.

7 Sobre la popularidad del mito panhelénico de Ío en Atenas y sus motivaciones políticas en relación a la alianza Atenas-Argos, *cf.* Yalouris 1990, 674.

8 Yalouris 1990, 675, nº 33.

9 Cambio que ya había introducido Esquilo en escena décadas antes: *cf.* Hoppin 1901, 345.

10 Yalouris 1990, nº 34, 35, 39, 43, 55, 56, 62.



Fig. 2. Cratera de volutas apulia del Pintor de Baltimore: Todisco, 2006, p. 199, cat 1c.

El mito y la figura de Ío fueron enormemente populares en la Magna Grecia. Como fundadora del linaje de los aqueos, la heroína argiva tuvo un puesto de relieve en colonias aqueas como Metaponto, donde se le erigió a mediados del siglo V a.C. una estatua de mármol bajo forma humana con cuernos de vaca[11]. Su imagen, sintetizada en una máscara femenina con cuernos, a veces con orejas de vaca, adornó a lo largo de los siglos V y IV a.C. antefijas de terracota que decoraban algunos edificios en los santuarios de Metaponto y Tarento[12].

Pero fueron los pintores suritálicos quienes realizaron a lo largo del siglo IV a.C. las innovaciones más significativas en la narración del mito y en la presentación de Ío. Tampoco se interesan ya por la muerte de Argos[13], eligen, como sus contemporáneos atenienses, ofrecer una atmósfera más idílica de la narración[14] y centrarse en el encuentro de los amantes[15]. No hay violencia, la escena de la muerte del Gigante se sustituye por una hierogamia[16]. Este ambiente beatífico e idílico se repite en otras imágenes[17]. Un pintor lucano[18] incluso presentará a la muchacha mirándose en un espejo, contemplando su metamorfosis, sentada junto a una estela. La sutil evocación del espacio del cementerio nos indica que

11 Tempesta 2002, 113-120
12 Yalouris 1990, 671-672, nº 91.
13 Un único ejemplo donde Hermes ataca a Argos, una hidria apulia del Pintor de Darío: Yalouris 1990, nº 58; Trendall y Cambitouglou, *RVAp* Supp I 76. 78, 63 d.
14 Una hidria de Paestum en la Royal Athena Galleries de New York (BPPE26) muestra a Ío, en forma humana con cuernos en la frente, Argos y Hermes: no hay violencia alguna en esta escena, los personajes reposan bajo un aura de beatífica serenidad.
15 Trendall y Cambitouglou 1978, 170, 34; Moret 1975, 165-172, pl. 91-2. Schauenburg 2008, abb. 66a.
16 Moret 1975, 168-169.
17 Enócoe de Campania, del Pintor de Ío: Yalouris 1990, 669, nº 60.
18 Escifo del Pintor de Pisticci: Trendall 1970, 6, 84b, pl. 1,2.

su transformación es anticipo de la metamorfosis final, liberadora, de la muerte.

Pero la innovación más decisiva es la presentación de Ío, su figura completa o su cabeza, surgiendo de un cáliz de flor entre una profusión exuberante y extraordinaria de acantos, capullos, zarcillos, espirales y roleos vegetales[19]. En los cuellos de las crateras de volutas (Figs. 1 y 2) –volutas adornadas en ocasiones con su máscara–, incluso en los apliques plásticos de una lebeta nupcial de Paestum[20] (Fig. 3), la cabeza cornígera de Ío brota entre flores. ¿Qué sentido tiene esta imagen? ¿Por qué los pintores nos muestran a Ío en un nuevo paisaje, en una nueva geografía? Los vasos suritálicos nos ofrecen multitud de imágenes de este ámbito vegetal donde surgen de cálices de flor cabezas femeninas o masculinas, y donde transitan seres híbridos, dioses y mortales. Con ellas, con estas imágenes floridas, exuberantes, destinadas a vasos de la muerte, los artistas suritálicos imaginaron un jardín paradisíaco, un espacio simbólico donde tiene lugar el renacimiento, tras la muerte, a una nueva vida, expresado a través del *ánodos* vegetal,[21]. Pues bien, en este paisaje fecundo y extraño, espacio de la transformación continua, de la generación inagotable, situado fuera del tiempo y el espacio humano, en este jardín paradisíaco Ío sufre su última metamorfosis: la disolución de lo humano en lo divino.

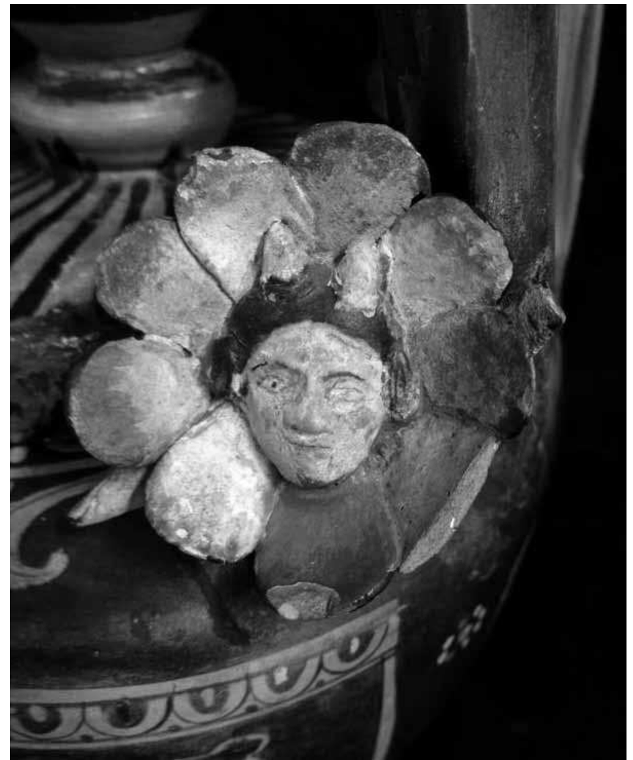


Fig. 3. Lebeta nupcial de Paestum. MAN, n° inv. 11441.

Es en este ámbito, en el tránsito existencial de la muerte a la vida eterna, en el que la imagen de Ío es ejemplar. Ella es la mujer mortal que ya ha experimentado en vida el cambio de naturaleza, que ha peregrinado a través del mundo del caos, de la barbarie, ha recorrido la *eschatiá* completa, toda la geografía de la alteridad[22], ha traspasado todas las fronteras, y ha llegado más lejos que cualquier otro mortal, excepto Heracles. Ío ha sufrido una completa metamorfosis física, espacial, geográfica y temporal (no sabemos cuanto tardó su peregrinaje, pero no se puede medir en tiempo humano). En su largo vagar se ha enfrentado, o al menos ha visto de lejos, el rostro de la muerte, se ha apoderado de ella "una convulsión y delirios enloquecedores" (*Prometeo encadenado*, vv. 879-886), ha perdido por completo su identidad para recuperarla o, mejor, transformarla finalmente en su unión con el dios, gracias a ese "toque" o soplo divino que la libera de sus sufrimientos y, a la vez, planta en ella la semilla de algo nuevo. Pues fue él, Zeus,

19 Ánfora de Campania del Grupo del Owl Pillar: Yalouris 1990, 669, nº 63; Hidria apulia: Yalouris 1990, 670, nº 64; Cratera de volutas apulia del Pintor de Baltimore: Todisco 2006, 199, cat 1c; Cratera de volutas apulia del Pintor de Baltimore: Christie's, sale catalogue, New York, 3 June 2009, lote nº 136.

20 Museo Arqueológico Nacional, nº inv. 11441.

21 Sobre este tema del jardín paradisíaco, espacio del tránsito, *cf.* Cabrera 1998.

22 Davison 1991, 49-63; Gottesman 2013, 248-256.



Fig. 4. Cratera de cáliz apulia. Grupo de Berlín-Branca. MAN, nº inv. 1999/99/121.

quien "libró a Ío de dolores: benéficamente la detuvo con mano sanadora, y en ella plantó su amistosa potencia" (*Suplicantes*, vv. 1065-1068).

Pero en los vasos suritálicos el amor de Zeus pasa a ser compartido también por Dioniso. En una cratera de cáliz de Madrid (Fig. 4) estudiada por Ricardo Olmos[23], Ío, una ménade y un sátiro, guiados por Eros hermafrodita con las cintas rituales de la desposada, marchan sobre una pradera camino del banquete divino. En esta imagen, Ío llega al extremo de su camino, donde le aguarda el nuevo dios en su paso hacia la muerte. En palabras de Ricardo, "bajo la guía de Eros mediador, va a cambiar allí el amor esforzado de la vida, por la bienaventuranza sin esfuerzo, la *aponía* de los héroes. Alcanza por fin el cumplimiento de su destino".

Y es que Ío es modélica también en sus sufrimientos, en la profunda miseria de los tormentos padecidos. Su figura es, en este sentido, paralela a la de Heracles: el varón esforzado y la mujer doliente alcanzan la inmortalidad a través del padecimiento, de las penalidades, de un recorrido por los territorios de la alteridad y el caos. La vida de Ío, "un piélago tempestuoso de funestas calamidades", y su penoso errar son metáfora del peregrinaje de la vida para hombres y mujeres. Ella es instrumento de la divinidad[24] para

23 Museo Arqueológico Nacional, nº inv. 1999/99/121: Olmos 2001.
24 Igualmente en el *Prometeo encadenado* de Esquilo: *Cf.* Duchemin 1979.

alentar a los mortales a encontrar, aún en el seno del padecer y mediante el esfuerzo y la superación, el camino de la sabiduría, de la íntima disolución en la muerte y la liberación final en el renacimiento como inmortal.

En el espacio de la ambigüedad, y, esencia de todos los paisajes simbólicos, de la alteridad radical, en el Jardín de los dioses, donde tiene lugar el trance final y decisivo en el que la muerte se disuelve, en el espacio del encuentro y de la epifanía trascendental y liberadora, el rostro melancólico de Ío refiere el destino ejemplar de quien fue en la tierra errante inacabable, pionera trazadora de nuevos senderos, aquellos que la humanidad nunca antes había hollado, y ahora es modelo permanente para los mortales en los adornados vasos de la muerte. Sus sufrimientos, pero también, y a pesar o a causa de ellos, su glorioso final serán rememorados con esperanza por quienes se acompañen en la tumba con la imagen de Ío, la infeliz doncella portadora de cuernos de vaca.

## *Bibliografía*


Cabrera, P. 1998: "Dioniso en un jardín: el espacio de la iniciación en la iconografía de los vasos apulios", C. Sánchez y P. Cabrera (eds), *En los límites de Dioniso*, Murcia, 61-87.

Davison, J.M. 1991: "Myth and the Periphery", D. Carlisky Pozzi y J.L. Wickersham (eds.), *Myth and the Polis*, Cornell University, 49-63.

Duchemin, J. 1979: "La Justice de Zeus et le destin d'Io: regard sur les sources proche-orientales d'un mythe eschyléen", *Revue des Études Grecques* 91, 1-54.

Gottesman, R. 2013: "The Wanderings of Io: Spatial Readings into Greek Mythology", *Mètis*, N. S. 11, 239-263.

Hoppin, J.C. 1901: "Argos, Io, and the Prometheus of Aeschylus", *Harvard Studies in Classical Philology* 12, http://www.jstor.org/action/showPublicationInfo?journalCode=harvstudclasphil335-345.

Moret, J.M. 1975: *L'Ilioupersis dans la céramique italiote*, Institut Suisse de Rome.

Olmos, R. 2003: "Cratera de cáliz con la iniciación de Ío", P. Cabrera (ed.), *La colección Várez Fisa en el Museo Arqueológico Nacional*, Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Arqueológico Nacional (septiembre-noviembre 2003), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 365-367.

Schauenburg, K. 2008: *Studien zur unteritalischen Vasemalerei. Studien zur attischen Vasemalerei*, Band XI-XII, Kiel.

Tempesta, A.L. 2002: *Il mito greco nella plastica di v secolo a Metaponto. en Immagine e mito nella Basilicata Antica*, Catálogo de la exposición, Potenza, Museo Provinciale (dicembre 2002 - marzo 2003), Venosa, 113-120.

Todisco, L. 2006: "Nuovi grande vasi dei Pittori di Baltimore e del Sakkos Bianco", *Pintura e ceramica figurata tra Grecia, Magna Grecia e Sicilia*, Roma, 193-212.

Trendall, A.D. 1970: *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, First Supp., Oxford.

Trendall, A.D. y Cambitouglou, A. 1978: *The Red-Figured Vases of Apulia*, vol. I, Oxford.

Yalouris, N. 1990: "Io I", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* V, Zürich, 661-676.

# *El dios Pan: entre contradicciones y aprendizajes*

Mª Cruz Cardete
Universidad Complutense de Madrid

Cuando me ofrecieron participar en este homenaje dije enseguida que sí y, solo un poco después, decidí que el tema versaría sobre el dios Pan. La elección se debe a múltiples razones, pero todas ellas convergen en los buenos momentos que me vienen a la mente cuando recuerdo mi etapa como becaria predoctoral en el IH del CSIC, bajo la dirección de Ricardo Olmos y la co-tutela de Domingo Plácido.

Ya que mi tesis versó sobre los paisajes religiosos de la Arcadia antigua, la patria indiscutible de Pan, durante aquellos años hablé mucho con Ricardo de la Arcadia y de Pan y de lo que el dios Pan había representado para muchas generaciones de intelectuales y eruditos en cuanto personificación del caos y la controversia, de la naturaleza difícil, del exceso emocional y del disfrute sensorial. Sus múltiples contradicciones constituían una fuente de reflexión continuada sobre el mundo clásico, el pensamiento griego, los canales de transmisión y recepción de dicho pensamiento y su influencia en la literatura, la filosofía y el arte modernos, reflexión a la que Ricardo siempre estaba dispuesto a aportar, siempre generoso y amable, una nueva pregunta, un giro inesperado, una sugerencia por la que continuar indagando. Y le agradezco profundamente esas charlas y las digresiones que las acompañaban, así que con estas líneas, que son apenas un breve esbozo, como los que pergeñábamos en aquellas conversaciones, y se resume a la perfección en el propio título, le rindo mi homenaje a un buen hombre, buen investigador y buen maestro.

Como decía, Pan es un dios de la contradicción permanente que se mueve en las fronteras, en la transgresión civilizadora y catártica, en la anomalía que cimenta la normalidad. La prueba más clara de ello es su propia carnalidad, rotunda y manifiesta, entre la cabra y lo humano, que hasta tal punto condicionó su desarrollo y su transmisión cultural, favoreciendo que el imaginario cristiano, que tendió a concebir el teriomorfismo como una perversión salvaje de la imagen de Dios, tomara prestada la plasticidad desnuda de Pan para "vestir" a su Diablo, al que aún adornan los caracteres caprinos básicos de la imagen pánica: cuernos, cola, pezuñas y, en ocasiones, también barba de chivo[1] y las características más comúnmente asociadas a las cabras: mal carácter, sexualidad descontrolada, dificultad para acatar las normas, capacidad destructiva, pobreza[2]...

Sin embargo, ni la diversidad socio-política griega se agota en la polis, ni la riqueza de la representación divina en el antropomorfismo, ni Pan en su teriomorfismo, ya que pronto demostró que, lejos de ser únicamente un dios menor especialmente vinculado al mundo de cabras y cabreros, podía aspirar a

1 Link 1995, 44-45; Palmer 1992, 20; Russell 1995a, 128, 245 y 254 y 1995b, 68, 143-147 y 238; Strickland 2003, 61-63.
2 Is. 13, 21 y 34, 14; Lev. 17, 7; Juan Crisóstomo *Ad. Iud.* I 4, 1.



Fig. 1. Grupo escultórico pompeyano: Pan copulando con una cabra, Gabinete Secreto, Museo arqueológico de Nápoles.

cotas más altas en el panteón griego sin abandonar ni negar nunca sus orígenes, sino combinándolos en una habilidad para la ambigüedad y el cambio digna, sin duda, de dioses[3].

Como dios de cabras y cabreros que se identifica con lo agreste a Pan no le gustan las ciudades ni las aglomeraciones humanas, sino que prefiere los espacios libres y, a ser posible, deshabitados, de montañas, caminos alejados, zonas de pasto y fronteras, en las que contribuye con frecuencia a fijar los límites del territorio estatal en los santuarios extraurbanos[4]. No obstante, su éxito tras la inclusión del dios en el panteón ateniense tras la batalla de Maratón le condujo, en una más de sus contradicciones, a la acrópolis de Atenas, aunque su naturaleza agreste trató de preservarse consagrándole una cueva, el espacio más "salvaje" que podía encontrar un dios de las cabras en el centro de núcleos urbanos[5].

Otra de las muestras de su gusto por la transgresión y los espacios liminales, esta vez entendidos en un sentido metafórico, es su tendencia al exceso pasional y sensorial, encarnado sobre todo en su sexualidad desbordante, su melomanía y su tendencia a la posesión.

3 Jost 1985; Borgeaud 1979.

4 *AP* VI 154, 334; IX 337; XII 128; XVI 226; Call. *Dian*. 97; E. *IT* 1125-1131; *h. Pan*; Nonn. *D*. V 269 y VI 275; Pi. Fr.156 Snell; Ov. *Fast*. 268-280; Paus. VIII *passim*; *POxy*. 662; S. *Aj*. 697-698; Sil. *Pun*. XIII, 302; Virg. *Bucol*. VIII 22-26.

5 Simónides *AP* XVI 232; *IG*$^2$ 609; Hdt. VI 105; *IG* I$^2$ 310, 27.

Pan es un ser deseante y frustrado al tiempo, ya que sus deseos, violentamente perseguidos en muchas ocasiones, como demuestra su persecución compulsiva de ninfas y jóvenes cabreros, rara vez se ven colmados[6]. La contradicción llega al extremo cuando advertimos que su desenfrenada actividad sexual, lejos de convertirle en padre de numerosa prole, es castigada con una cuasi esterilidad, pues su descendencia apenas si incluye a figuras mitológicas "de relleno" como Iynx o Croto[7]. La fuerza y extemporaneidad de sus deseos no le permite la vida normativa y reglada de la reproducción canónica, como no son canónicos sus apetitos eróticos, que contemplan todo tipo de prácticas no aceptadas, llegando incluso a la zoofilia, de la que el famosísimo grupo escultórico pompeyano que lo representa copulando con una cabra y que se encuentra en el Gabinete Secreto (primeramente bautizado con el muy sugestivo nombre de Gabinete de Objetos Obscenos) del Museo Arqueológico de Nápoles es quizás la más conocida (Fig.1). Pero no acaban aquí las sorpresas, Pan siempre guarda un as en la manga. En este caso, el que le convierte de sátiro compulsivo en comprensivo sostén de las necesidades cultuales femeninas y de sus cultos orgiásticos[8], llegando incluso a funcionar como garante del amor conyugal, como ocurre en el *Díscolo* de Menandro, o en defensor del amor inocente de unos dulces pastores, como vemos en el *Dafnis y Cloe* de Longo.



Fig. 2. Cratera ática de volutas de figuras negras (500-490 a.C.), Allard Pierson Museum de Amsterdam (nos. 2117).

La música, por su parte, es quizá la única pasión pánica que no se ve frustrada, al menos no con frecuencia. Como inventor de la siringa[9], amante del ruido[10] y jefe del coro de los dioses y de las ninfas[11], Pan posee en su totalidad el monte Ménalo[12], en cuyas inmensidades se oía tocar su siringa, y los pastores, agradecidos por sus cuidados, le consagran zampoñas y caramillos (Fig. 2). Pero el dios es también capaz de castigar a aquellos que, cargados de *hybris*, le niegan lo que se le debe: alegría, apasionamiento, baile, música y bullicio[13]. Hay que acercarse a él con música y empuje vital, no con tonadas melancólicas y dulces, sino con una música espontánea, penetrante y extática[14] que recuerda lo cerca que está la norma de su transgresión, lo necesaria que es ésta para el mantenimiento de aquélla y, a pesar de ello, el miedo que produce en quienes se consagran al mantenimiento del orden cívico quienes, como Platón, consideran "toda danza báquica y las demás danzas que se relacionan con ella, en las que bajo los nombres de Ninfas,

6 Ach. Tat. VIII 5, 6-9; *AP* IX 317, 330, 338; *h. Orph.* XI 9; Hom. *Il.* XVIII 525; Hyg. *Fab.* 274; Longus I 27, 2 y II 34 y 39; Luc. *DDeor.* XXII 4; Nonn. *D.* II 108 y 118, XVI, 289 y XXXIX 130; Ov. *Met.* I 690; Paus. VIII 38, 11 y 36, 8; Theoc. I 81-90, II 17, IV 28 y VII 103-106; Tz. *Ad Lyc.* 310.

7 Hyg. Astr. II 27; Pi. *P.* IV 213-219; Plin. *HN* XI 2, 56; *Suda* v. Ιυγζ; Theoc. II 17.

8 Men. *Disc. Passim*; Schol. Ar. *Lys.* 1-5.

9 Hyig. *Fab.* 274; Virg. *Bucol.* II 34 y VIII 26.

10 *h. Pan* 37.

11 S. *Aj.* 698.

12 Paus. VIII 36, 8; Nem. *Bucol.* III.

13 Men. *Disc.* 447-453.

14 Cazzaniga 1978, 338-346; Haldane 1968, 18-31.

Panes, Silenos o Sátiros se imitan personas en estado de embriaguez (...) forman un género [de danza] (...) que no conviene a los ciudadanos"[15].

En cuanto a la posesión, forma culminante de imbricación entre dioses y hombres, Pan gusta de la panolepsia y del pánico, aquélla reservada a individuos que, presa de los deseos del dios, se comportan como locos y sufren ataques de risa descontrolada[16], itifalismo[17] o impulsos incontrolables de *oribasía*[18], éste a la estampida descontrolada de las tropas en medio de refriegas militares[19]. Tanto la una como el otro son expresiones de las trasgresiones del dios, que se atreve incluso a superar la línea que separa a dioses y hombres[20].

Pero si hay una contradicción evidente que supere a todas las demás y las haga empalidecer es, sin duda, el arduo camino que lleva a Pan del localismo arcadio a la totalidad universal, del dios arcadio al Uno trascendente, de la trasgresión al principio ordenador, de la carnalidad extática a la esencia espiritual y que aparece en el famoso verso de su *Himno Homérico* ("solían llamarlo Pan porque a *todos* agradaba"[21]) y, posteriormente y de forma más explícita y compleja, en el *Crátilo* de Platón[22], jugando con esa falsa etimología que convierte el teónimo en derivado del adjetivo πᾶς, πᾶσα, πᾶν y que llevará al *Himno Órfico a Pan* a calificarlo como "generador de todas las cosas, padre de todos"[23].

No es de extrañar, ante este giro de los acontecimientos, que Tiberio se preocupara tanto por ese presagio funesto que anunciaba "la muerte del gran Pan"[24], ya que ni siquiera la flexibilidad de Pan le permitía renegar de su calidad de inmortal y, sin embargo, se decía que había muerto[25]. Los estudiosos pagados por Tiberio para tranquilizarle ante tamaño prodigio concluyeron que quien había muerto no era el Pan Cabra, signo de Augusto, sino el Pan arcadio, hijo de Hermes y Penélope. La separación de ambas facetas, claramente unidas y partes de un mismo todo, nos muestra una vez más la capacidad de adaptación del dios y las contradicciones a las que ésta le obligó. No es de extrañar, pues, que siglos después Eusebio de Cesarea defendiera que la muerte del Gran Pan era la de *todos* los demonios y que se produjo en la misma época en la que vivió Cristo, porque fue él, y no otro, quien acabó con *todos* ellos[26], contribuyendo, como al principio señalábamos, a acercar peligrosamente a Pan con el Diablo cristiano y, de paso, con la eternidad. Nunca una muerte fue tan rentable para su protagonista.

Así pues, Pan ha demostrado cómo se puede hacer un arte de la contradicción y cómo ésta puede conducirte de una región concreta del Mediterráneo al Olimpo de los dioses y a la Eternidad de los mitos sin que ese implique renunciar a la esencia más agreste.

15 Pl. *Lg*. 815e.
16 *POxy*. III 50.
17 Ar. *Lys*. 998.
18 E. *Hipp*. 204-239.
19 Longo II, 20, 27.
20 Cardete 2008.
21 *h. Pan* 46-47.
22 Pl. *Cra*. 408ª.
23 *h. Orph. Pan* 13-15.
24 Plu. *De defect*. XVII.
25 Borgeaud 1983; Tusa Massaro 1996.
26 Eusebio *Praep. Evan*. V 18, 13.

## *Bibliografía*

Borgeaud, Ph. 1979: *Recherches sur le dieu Pan*, Genève.

Borgeaud, Ph. 1983: "The death of the Great Pan: the problem of interpretation", *History of Religions* 22, 254-283.

Cardete, M.C. 2008: "Un caso específico de teolepsia: la panolepsia", *Emerita* 86 (1), 67-85.

Cazzaniga, I. 1978: "Pindaro ΜΕΛΙ ΓΛΑΖΕΙΞ: la melodia panica", *La parola del passato* 33, 338-346.

Haldane, J. 1968: "Pindar and Pan", *Phoenix* 21, 18-31.

Jost, M. 1985: *Sanctuaries et cultes d'Arcadie*, Paris,

Link, L. 1995: *The Devil. A mask without a face*, London.

Palmer, B. 1992: "The inhabitants of hell: devils", C. Davidson y T.H. Seiler (eds.), *The iconography of hell*, Michigan, 20-40.

Russell, J.B. 1995a: *El diablo: percepciones del mal desde la Antigüedad al cristianismo primitivo*, Barcelona.

Russell, J.B. 1995b: *Lucifer: el diablo en la Edad Media*, Barcelona.

Strickland, D.H. 2003: *Saracens, demos and Jews. Making monster in Medieval art*, Princenton and Oxford.

Tusa Massaro, L. 1996: "La morte del Grande Pan (Plut. De Def. Orac. 17, 419 A-E)" , I. Gallo (ed.), *Plutarco e la religione*, Napoli, 419-428.

# *La copa de Néstor y la datación de la* Ilíada

Emilio Crespo
Universidad Autónoma de Madrid - Fundación Pastor de Estudios Clásicos

## *Los sentidos de la expresión "copa de Néstor"*

La denominación "copa de Néstor" se puede referir[1]:

a) al recipiente que se describe en *Ilíada* 11.632-7, cuando Hecamede, sierva de Néstor, dispone la mesa y trae viandas para atender a Macaón, al que Néstor acaba de traer herido a su tienda, y a su escudero:

πὰρ δὲ δέπας περικαλλές, ὃ οἴκοθεν ἦγ' ὁ γεραιός,
χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον· οὔατα δ' αὐτοῦ
τέσσαρ' ἔσαν, δοιαὶ δὲ πελειάδες ἀμφὶς ἕκαστον
χρύσειαι νεμέθοντο, δύω δ' ὑπὸ πυθμένες ἦσαν.
ἄλλος μὲν μογέων ἀποκινήσασκε τραπέζης
πλεῖον ἐόν, Νέστωρ δ' ὁ γέρων ἀμογητὶ ἄειρεν. (H., *Il.* 632-637).

y una copa de bello contorno traída de casa por el anciano,
tachonada con áureos clavos. Las asas que tenía
eran cuatro. A ambos lados de cada una dos palomas
áureas picoteaban comida, y debajo había dos soportes.
Cualquier otro a duras penas podía moverla de la mesa
Cuando estaba llena, pero el anciano Néstor la alzaba sin fatiga.

El recipiente es llamado δέπας, que suele designar una copa pequeña para beber, pero el tamaño que se le atribuye lleva a pensar que tiene boca ancha y está más destinado a preparar mezclas que a beber[2].

b) a un cáliz de oro hallado por H. Schliemann en la tumba IV del círculo de tumbas A de Micenas (Fig. 1), que se data habitualmente en 1600-1500 a.C. Ya Schliemann lo llamó 'copa de Néstor' por la semejanza que presenta con la descrita en el pasaje citado de la *Ilíada*. Su borde superior está decorado por dos aves, que parecen ser halcones, y tiene dos bandas de oro que unen las asas con la base. Estos tirantes se suelen identificar con los πυθμένες mencionados en la descripción de la *Ilíada*, aunque el término griego denota normalmente bases.

1 Una de las publicaciones más recomendables sobre los poemas homéricos es el libro *Sobre la Odisea,* coordinado por Paloma Cabrera y Ricardo Olmos (Madrid, 2003). Las páginas que siguen pretenden no desmerecer de él. Este artículo es parte del Proyecto de Investigación FFI2012-36944-C03-01 financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

2 Sorprende que Néstor, que en la *Ilíada* lamenta su pérdida de vigor físico a causa de su edad varias veces (*Il.* 7.157, 11.669, 23.629), pudiera levantar sin esfuerzo la copa. Se ha supuesto que ello se debe a la estrecha relación que en el mundo épico hay entre un héroe y algunas de sus posesiones.

c) a una κοτύλη (Fig. 2) –una especie de cuenco de boca ancha– de barro cocido, hallada por G. Buchner en el curso de las excavaciones realizadas en la antigua Pitecusas (Pithekoûssai), plaza mercantil (empórion) de los eubeos, en la isla de Isquia (Italia) en 1954. La copa, que se halló junto con los restos, inhumados tras la cremación, del cadáver de un niño que tenía unos diez años, fue manufacturada en Rodas o en sus alrededores en el periodo geométrico tardío (750-700 a.C.). Lleva una inscripción grabada tras la cocción mediante el raspado de la superficie con un instrumento punzante. Esta inscripción, una de las más antiguas en alfabeto griego, ha de ser anterior a la sepultura, que es de 720-712 a.C.; pudo grabarse días antes o en fecha muy anterior si la copa pertenecía al padre del niño sepultado[3]. El texto se compone de tres líneas escritas de derecha a izquierda en la variedad eubea temprana del alfabeto rojo. Las líneas 2 y 3 son hexámetros dactílicos; la línea 1 puede ser un trímetro yámbico con un coriambo en sustitución del primer yambo. Hay interpunciones que marcan división de palabras en la línea primera, y cesuras o diéresis en los hexámetros[4]:



Fig. 1. La llamada “copa de Néstor” de Micenas.
Museo Arqueológico Nacional de Atenas.
Fotografía: Anamnesis - Wikimedia Commons.

Νέστορος : ἐ̣[μί] : εὔποτ[ον] : ποτε̄́ριον·
hὸς δ’ ἂ<ν> τοδε π[ίε̄]σι : ποτε̄ρί[-] : αὐτίκ̣α̣ κε̄͂νον {NH}
hί̣μερ[ος : hαιρε̄́σει : καλλιστ̣ε[φά]ν̣ο̄ : Ἀφροδίτ̣ε̄ς.

De Néstor soy la copa de bella bebida.
El que beba de esta copa, al punto de aquel
se adueñará el deseo de Afrodita, la de bella corona.

## *Objetivo*

A primera vista, la inscripción sobre el vaso de Pitecusas se refiere al pasaje citado de la *Ilíada* y, por tanto, proporciona un *terminus ante quem* de esta, que debe ser anterior a la inscripción. Esta es la tesis que sostienen desde hace tiempo varios investigadores y a la que otros se van uniendo[5]. Sin embargo, otras publicaciones –y entre ellas algunas recientes– niegan o ponen en duda que el texto de la inscripción se refiera al pasaje citado de la *Ilíada*[6]. Mi intención en estas páginas es examinar los argumentos aducidos para negar o dudar de que la inscripción aluda al pasaje citado de la *Ilíada*. Espero mostrar que

3 *Cf.* Pavese 1996, 1-3.
4 Véase *SEG* 14.604; Jeffery y Johnston 1990, 235-236; 239, 1; *SEG* 46.1327, *SEG* 47.1488, 1; *SEG* 53.1084; Pavese 1996.
5 *Cf.* Kirk 1985, 4; Powell 1991, 163-166; 208 s.; Latacz 1998, 61-63; Powell 2011, II, 41 se refiere al texto del vaso como ‘Europe’s first literary allusion’.
6 Véase West 1994, 12 ss.; Pavese 1996; Signes Codoñer 2004, 200-204; Filos 2013.



Fig. 2. La llamada "copa de Néstor" de Pitecusas. Museo di Villa Arbusto, Lacco Ameno, Ischia. Fotografía: Hoteleuropaischia.

la *kotyle* de Pitecusas proporciona un muy verosímil *terminus ante quem* de estos versos de la *Ilíada* y un verosímil *terminus ante quem* de la *Ilíada* en su conjunto, excluidas interpolaciones.

No trataré en estas páginas sobre la interpretación del texto del vaso de Pitecusas, cuestión debatida que, en mi opinión, no afecta al tema tratado en estas páginas. Baste señalar que una de las interpretaciones propuestas entiende que el texto es un juego, y otra que es un hechizo mágico. Para unos el texto es un juego basado en la contraposición entre el tamaño enorme de la copa de Néstor y el tamaño menudo y la manufactura modesta de la copa. Esta broma habría surgido en el ambiente simposiaco al que con probabilidad pertenece la copa[7]. En su redacción habrían colaborado tres autores, cada uno con una línea, lo que explicaría que el texto esté escrito en líneas separadas, algo excepcional en una inscripción tan antigua. La primera haría referencia al propietario del objeto, como es común en inscripciones sobre piezas de cerámica. La segunda forma un hexámetro con un contenido comparable al de otras inscripciones arcaicas que maldicen a quien robe el objeto. La más parecida es la inscripción de Tataia[8] y en fecha reciente ha aparecido otra semejante en Metone de Pieria[9]. En el último hexámetro, el tercer autor rompe la expectativa de expresar una maldición contra quien robe el vaso y, en lugar de eso, señala su poder mágico, que consiste en despertar el apetito sexual ('el deseo de Afrodita, la de bella corona'). Para otros[10],

7 Watkins 1976; Hansen 1976.

8 La inscripción de Tataia (Cyme, Italia, 675-650 a.C.) dice así: Ταταίε̄ς ἐ̄μὶ λέ̄ϙυθος· hὸς δ' ἄν με κλέφσει, θυφλὸς ἔσται (*IG* XIV 865; Jeffery y Johnston 1990, 236· 240, nr. 3· 456; Bartoněk y Buchner 1995, 199–200, nr. C1. *SEG* 29.982, 47.1475, 1488). «Soy el lecito de Tataia. El que me robe quedará ciego».

9 El texto conservado es hΑκεσάνδρο̄ ἐ̄μ[ὶ .......c.22........]ẹιτετο[..c.6..]μεκ[..c.6..]ατον στερε̄ σ[ετ]ạι (Besios-Tzifopoulos-Kotsonas 2012, 339-343). A. Matthaiou reconstruye *hΑκεσάνδρο̄ ἐ̄μ[ὶ – – μεδὲ̄ς – – (ἀν)κλ]ẹττέτο̄. [hὸς δ' ἄν] με κ[λέφσει ὀμ(μ)]άτο̄ν στερέ̄[σ[ετ]ạι.* «Soy de Haquesandro. Que nadie me robe. Y el que me robe, quede privado de los ojos»

10 West 1994; Faraone 1996.

el contenido de la inscripción debe ser tomado seriamente: se trataría de un hechizo afrodisíaco causado del vino, destacado por la expresión escrita, y cuadraría con el ámbito funerario para el que la copa sirvió.

### *La kotyle de Pitecusas menciona probablemente al Néstor de la* Ilíada

Los argumentos con los que se ha negado o puesto en duda la idea de que la copa de Néstor de Pitecusas alude al pasaje citado de la *Ilíada* y, por tanto, proporciona un *terminus ante quem* son los siguientes:

a) Como la *Ilíada* es un poema épico que fue compuesto en el marco de una tradición prehistórica de composición oral, el texto de la inscripción puede evocar una versión más antigua que procediera de otro poema distinto de nuestra *Ilíada*. Por eso no hay que excluir que la *Ilíada* sea posterior al texto de la inscripción. Este argumento tropieza con la dificultad de que no hay ninguna otra noticia acerca de este supuesto episodio en la leyenda sobre Néstor. Esa ausencia de noticias se puede deber a nuestro fragmentario conocimiento de la tradición oral o a que no existió el supuesto episodio en la leyenda de Néstor. A favor de esta segunda opción milita el hecho de que la posesión de una copa particular se atribuye en la *Ilíada* no solo a Néstor, sino también a Aquiles (*Il.* 16.225-228) y a Príamo (*Il.* 24.234-235)[11]. Ambas se mencionan en momentos destacados: la de Aquiles, cuando este envía a Patroclo a la lucha, y la de Príamo, cuando este reúne el rescate del cadáver de su hijo Héctor. Estos pasajes muestran que, igual que los epítetos genéricos, como μεγάθυμος 'magnánimo', se aplican a varios héroes, también la posesión de una copa se atribuye a distintos héroes. Por ello es improbable –aunque posible– que la copa de Néstor haya desempeñado un papel tan importante en la tradición oral como para dar lugar a la mención en la inscripción de Pitecusas. Es más verosímil que esta evoque los versos citados de nuestra Ilíada.

b) Algunos estudiosos han llamado la atención sobre el hecho de que los dos hexámetros del vaso de Pitecusas contienen rasgos lingüísticos no homéricos. El epíteto καλλιστέφανος, no documentado en Homero, que sin embargo presenta ἐϋστέφανος (*Il.*21.511), es un compuesto formado por lexemas comunes en los poemas homéricos. Tiene un valor prosódico distinto de ἐϋστέφανος y, por tanto, constituye parte del mismo sistema formular. De manera análoga, en Homero hay καλλιπλόκαμος junto a ἐϋπλόκαμος con análoga diferencia prosódica. La secuencia ὃς δ'ἄν + subjuntivo de la inscripción de Pitecusas no aparece en Homero, que documenta solo ὃς δέ κεν + subjuntivo[12]. ὃς δ'ἄν + subjuntivo tiene valor prosódico distinto de ὃς δέ κεν + subjuntivo: la primera precede a una palabra comenzada por consonante inicial, y la segunda a una palabra comenzada por vocal inicial y, por tanto, forman parte del mismo sistema formular. Finalmente, la inscripción de Pitecusas presenta la desinencia arcaica de subjuntivo -ησι, frente a la más reciente -ῃσι, que documentan los poemas homéricos. La circunstancia de que estas formas de la inscripción de Isquia no sean homéricas no indica que el contenido no se refiera al Néstor de nuestra *Ilíada*; lo que tales innovaciones indican es que están creadas conforme a mecanismos observables en los poemas homéricos. Es interesante notar que la copa de Néstor de Isquia no siempre depende del estilo homérico, sino que en parte es también innovadora y genera innovaciones creadas con arreglo a mecanismos observables a larga escala en los poemas homéricos[13].

11 *Cf.* Hainsworth 1993, 292 s.
12 *Cf.* Chantraine 1958, II, 246-247.
13 *Cf.* Hackstein 2010, 419-420. El demostrativo κεῖνον que aparece en la inscripción de Pitecusas en fin de verso es menos frecuente que ἐκεῖνον en fin de verso en Homero. La frecuencia de κεῖνος en fin de verso se debe en parte a motivos gráficos; así, se prefiere ἐμ' ἐκεῖνος, pero ἐμὲ κεῖνος es posible (*cf.* Chantraine 1958, I, 277).

c) Es evidente que la inscripción de Isquia no proporcionaría un *terminus ante quem* de la *Ilíada*, si el Néstor mencionado en la *kotyle* de Pitecusas no es el héroe homérico.[14] Sin embargo, esta hipótesis es improbable, porque la mención del anciano rey de Pilo es esperable en un texto expresado en hexámetros dactílicos y tiene razón de ser si la interpretación humorística es cierta. Por lo demás, el nombre de persona Νέστωρ no es común en época clásica.

En conclusión, es más probable –aunque no seguro– que el Néstor de la *kotyle* de Pitecusas se refiera al Néstor de la *Ilíada*.

### *La kotyle de Pitecusas proporciona un terminus ante quem de la* Ilíada

La copa de Pitecusas proporciona un muy probable *terminus ante quem* para los versos de la *Ilíada* que mencionan la copa de Néstor. Cabe sostener también –con menor probabilidad– que esta mención proporciona un *terminus ante quem* de la totalidad de la *Ilíada,* porque los versos que describen la copa de Néstor no parecen ser una interpolación realizada en fecha posterior a la composición de la *Ilíada*.

Es seguro que la *Ilíada* según ha llegado a nosotros contiene breves adiciones posteriores a la composición. Estas adiciones se denominan tradicionalmente interpolaciones. Entre estas cabe citar las que acrecientan el papel de Atenas en la guerra de Troya como las referidas al contingente ateniense en el catálogo de las naves y a la posición del contingente de Salamina junto a los atenienses en el mismo catálogo (*Il.* 2.547-551, 558), o las que dan noticia de mitos o costumbres áticas, como que los aqueos tienen la intención de devolver a la patria los restos de los caídos (*Il.* 7.334-335), costumbre que se instauró en Atenas entrado ya el siglo v a.C.[15]. Más debatida es la cuestión de si hay interpolaciones a gran escala; de ellas el mayor candidato en la *Ilíada* es el canto 10 (Dolonía). Los versos que contienen la descripción de la copa de Néstor no pertenecen a ninguna de las categorías de interpolaciones breves que se suelen distinguir[16]. Además, de ser una interpolación esta sería muy antigua porque los versos que describen la copa de Néstor en la *Ilíada* figuran en toda la tradición manuscrita. Por ello es probable que la copa de Néstor de Pitecusas sea posterior a la *Ilíada* que ha llegado a nosotros si se excluyen las interpolaciones que en este poema cabe detectar o sospechar[17].

### *Conclusión*

En resumen, la inscripción sobre la copa de Pitecusas proporciona muy probablemente un *terminus ante quem* para los versos de la *Ilíada* que describen la copa de Néstor. Como estos versos no pertenecen a ninguna de las categorías en las que las interpolaciones son comunes, cabe sostener que el texto de la copa de Pitecusas también proporciona –con menor probabilidad– un *terminus ante quem* del conjunto de la *Ilíada*, excluidas las interpolaciones.

14 *Cf.* Pavese 1996.
15 *Cf.* Kirk 1990, 278 s.
16 *Cf.* West 2011, II, 411-413.
17 Un método adecuado para fijar la cronología relativa de las obras épicas arcaicas es el empleado por Janko (1982; 2012). Se basa en el recuento de alternativas fónicas, morfológicas y dialectales (ϝV-/V-, -ᾱο/-εω, -ηο/-εω, -ν/-0, etc.) que aparecen con elevada frecuencia en todas las obras de la épica griega arcaica y en la comparación de la frecuencia relativa de tales alternativas en las diferentes obras. Pero este método no arrojaría resultados significativos si se aplica a fragmentos breves como es el caso de los cinco versos que describen la copa de Néstor.

## *Bibliografía*


Bartoněk, A. y Buchner, G. 1995 [1997]: "Die ältesten griechischen Inschriften von Pithekoussai (2. Hälfte des viii. bis i. Hälfte des vi. Jh.)", *Die Sprache* 37, 129-231.

Besios, M. Tzifopoulos, Y.Z., Kotsonas, A. 2012: *Methone Pierias I: Epigraphes, kharagmata kai emporika symbola ste geometrike kai arkhaike keramike apo to 'Ypogeio' tes Methones Pierias ste Makedonia*. Thessaloniki (online (THETIMA): http://ancdialects.greeklanguage.gr/node/517).

Chantraine, P. 1958: *Grammaire homérique*, I-II. Paris.

Faraone, Ch.A. 1996: "Taking the 'Nestor's Cup Inscription' Seriously: Erotic Magic and Conditional Curses in the Earliest Inscribed Hexameters", *Classical Antiquity* 15, 77-112.

Filos, P. 2013: *s.v.* "Nestor's Cup", G.K. Giannakis (ed.), *Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics*. Brill Online, 2014. http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopedia-of-ancient-greek-language-and-linguistics/nestors-cup-EAGLL_SIM_00000502 First appeared online: 2013.

Hackstein, O. 2010: "The Greek of Epic", E.J. Bakker (ed.), *A Companion to the Ancient Greek Language,* Malden, MA-Oxford 401-423.

Hainsworth, B. 1993: *The Iliad: A Commentary*, Volume III: books 9-12, Cambridge.

Hansen, P.A. 1976: "Pithecusan Humour. The Interpretation of 'Nestor's Cup' Reconsidered", *Glotta* 54, 25-44.

Janko, R. 1982: *Homer, Hesiod and the Hymns: Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge.

Janko, R. 2012: "Πρῶτον τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀείδειν: relative chronology and the literary history of the early Greek epos", O. Andersen y D.T.T. Haug, (eds.), *Relative Chronology in Early Greek Epic Poetry*, Cambridge, 20-43.

Jeffery, L.H. y Johnston, A.W. 1990: *The Local Scripts of Archaic Greece: A Study of the Origin of the Greek Alphabet and its Development from the Eighth to the Fifth Centuries B.C.*, Oxford.

Kirk, G.S. 1985: *The Iliad: A Commentary,* Volume I: books 1-4, Cambridge.

Kirk, G.S. 1990: *The Iliad: A Commentary,* Volume II: books 5-8, Cambridge.

Pavese, C.O. 1996: "La iscrizione sulla kotyle di Nestor da Pithekoussai", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 114, 1-23.

Powell, B.B. 1991: *Homer and the origin of the Greek alphabet*, Cambridge.

Powell, B.B. 2011: "Inscriptions", M. Finkelberg (ed.), *The Homer Encyclopedia,* Tel Aviv, 409-411.

Watkins, C. 1976: "Observations on the 'Nestor's Cup' Inscription", *Harvard Studies in Classical Philology* 80, 25-40.

West, M.L. 2011: "Interpolations", M. Finkelberg (ed.), *The Homer Encyclopedia*, Tel Aviv, 411-413.

West, St. 1994: "Nestor's bewitching cup", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 101, 9-15.

# *Entre nosotros: representaciones de la presencia de Dioniso en la cerámica griega arcaica*[*]

Fátima Díez Platas
Universidad de Santiago de Compostela

*¡Hora de eternidad, toda presencia,*
*el tiempo en ti se colma y desemboca*
*y todo cobra ser, hasta la ausencia!*
Octavio Paz, *Junio*

La recurrente imagen de Dioniso sobre los vasos pintados del arcaísmo griego es una de las formas que adopta el polimórfico dios para hacerse reconocible entre los mortales. O, dicho de otro modo, es una de las formas bajo las que los griegos decidieron reconocer al dios de la múltiple naturaleza, cuya esencia real parece quedar siempre indefinida. La multiplicidad en la forma suscita la pregunta sobre la identidad y la unidad del dios, brillantemente expuesta y resuelta por A. Henrichs en su conclusión: Dioniso es un único dios bajo muchas apariencias, porque su realidad esencial es la presencia[1]. Sobre esta afirmación podemos inferir, entonces, que bajo esa condición, "Dioniso-presencia" preexiste a la imagen y, en consecuencia, la forma que adopta y la imagen que muestra, plantean de manera constante el problema de su realidad.

## *Dioniso antropomórfico o la imagen como metáfora del dios*

"No sé decir qué divinidad habita en ese cuerpo, pero en ese cuerpo hay un dios"[2]. En esta profunda afirmación que Ovidio pone en boca de Acetes en el poema de las *Metamorfosis* se hace evidente que la imagen del dios, aquello que podemos ver con los ojos, no es más que una apariencia, una especie de metáfora de su esencia real; y esa imagen antropomórfica de Dioniso que, en palabras de Henrichs[3], oculta su divinidad, es una creación visual que se muestra por primera vez sobre la superficie de los vasos. La imagen de Dioniso que muestra la cerámica se constituye, entonces, como una más de las metáforas del dios que hay que añadir a las otras muchas imágenes que el dios adquiere o adopta, incluido su retrato

[*] Aunque es evidente que este texto está dedicado a Ricardo, quiero ofrecérselo de un modo especial para evocar la fuerza de su presencia en su obra y en la de sus discípulos, entre los que me alegro de contarme, y para decirle que, a pesar de haber querido escribir poesía, he tenido que optar por hacer "pequeña ciencia".

1 A. Henrichs ha dedicado numerosas páginas a la exploración de estos aspectos de la naturaleza de Dioniso: Henrichs 1993, 2008, y, de manera especial, 2013, que lleva el indicativo título: "Dionysos: One or Many?". De manera concreta, Henrichs destaca y comenta la idea ovidiana de la presencia del dios contenida el libro tercero de las *Metamorfosis* (3, 658 y s.) sobre la cualidad de Dioniso en relación con la presencia: Henrichs 2008, 19.

2 *Quod numen in isto corpore sit, dubito, sed corpore numen in isto est* (*Met.* 4, 611-612).

3 Henrichs 1993, 17.

en los textos literarios. Como si se pusiera un disfraz diferente cada vez, Dioniso es para los poetas tanto el niño indefenso raptado por los piratas, como el león en el que se metamorfosea, el bello extranjero que llega a Tebas, o un toro o una serpiente que aparecen ante los ojos de sus fieles[4]. De igual manera, su imagen en los vasos parece un disfraz nuevo y diferente, que sirve para hacer visible la presencia del dios, que es invisible, o, al menos, no es estrictamente visual.

Una vez más es A. Henrichs[5] quien revela un aspecto relacionado con esta realidad dionisiaca de la presencia al afirmar que la relación entre Dioniso y los griegos antiguos era *unvermittlen*, inmediata. Frente a Dioniso, los mortales no precisan de medios para percibir y experimentar la fuerza, los dones y la acción del dios, que, a su vez, no necesita herramienta o instrumento alguno –tridente, cítara o haz de rayos– para actuar sobre los mortales. Resulta evidente que basta con su presencia. Sin embargo, a Dioniso, que es el dios de las epifanías, le gusta hacerse presente por medios visibles, porque hacerse visible y adoptar una forma no es más que un modo de utilizar medios específicos para ser percibido de mejor manera. Y conviene recordar que, por definición, la imagen es un medio.

De este modo, podemos afirmar que la imagen figurada que presenta Dioniso en los vasos arcaicos es la primera metáfora visual del dios, una metáfora antropomórfica que lo convierte en un hombre completo, aunque en los vasos él mismo aparezca también bajo otras formas distintas[6]. Y así, para nosotros, Dioniso es, de manera indefectible, el dios-hombre de los vasos del siglo VI a.C., la recurrente figura de un adulto barbado, coronado de hiedra y vestido con un largo quitón y un himation, y caracterizado por unos atributos especiales: un recipiente para beber[7] y las ramas de hiedra o de vid que aparecen en sus manos. Esta figura coherente y bien definida, con frecuencia no es más que una figura, ya que, en apariencia, a la imagen humana no le acompañan ni el movimiento ni la vida.

### *Un dios inmóvil: la presencia de Dioniso en los vasos arcaicos*

Una revisión de las representaciones arcaicas de Dioniso[8] hace evidente que solo en contadas escenas el dios humanizado se muestra en acción, porque su repertorio de gestos y actitudes no solo es limitado, sino que se reduce, de manera general, a aparecer de pie o sentado, estático e inmóvil en medio de una gran variedad de situaciones. Ni siquiera se muestra siempre como un ser activo cuando aparece en las escenas que calificamos como mitológicas y participa en calidad de miembro de la familia olímpica en los distintos acontecimientos que la congrega, como las asambleas, el nacimiento de Atenea o las bodas de Tetis y Peleo[9]. Por regla general, su asistencia a los acontecimientos se limita literalmente a "hacer acto de presencia"[10]. Una mera presencia que tiende a parecer una especie de ausencia.

4 Sobre el retrato literario de Dioniso: Herrero 2013 y, en general, Bernabé, Jiménez y Santamaría 2013.
5 Henrichs 2008, 19.
6 Sobre la representación de Dioniso como ídolo de culto o como máscara: Cabrera 2013, 404-412.
7 Los vasos que sirven de atributo para Dioniso son el cuerno y el cántaros, que es el vaso específico del dios. Preferimos la denominación de "cuerno potorio" a la de ritón, que describe un vaso ritual de carácter plástico que no es necesariamente un cuerno y que no aparece en las manos del dios: Díez Platas 2013b, 309.
8 Sobre la figuración de Dioniso en el arcaísmo griego: Díez Platas 2013b.
9 Sobre la participación de Dioniso en las escenas mitológicas: Díez Platas 2013b, 324-327.
10 El dios tan solo se muestra activo de manera natural en escenas mitológicas como las de la Gigantomaquia en las que se une a la lucha y en algunas de las representaciones del mito ligado por antonomasia a su figura: el retorno de Hefesto al Olimpo. Sobre esta actividad del dios: Díez Platas 2013b, 334-338 y 348-357.

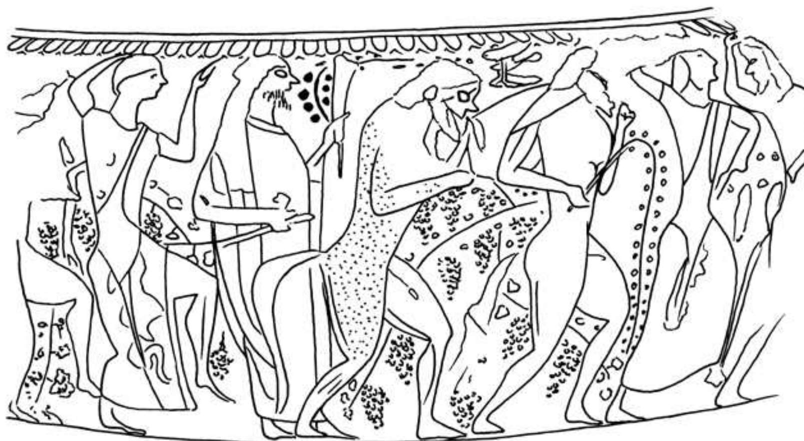


Fig. 1. Cratera de columnas. Lido. Dibujo de parte de la escena del Retorno de Hefesto al Olimpo. Nueva York, Metropolitan Museum of Art 31.11.11 Dibujo: Anexo Rodríguez Paz.

También en medio del vasto grupo de escenas que se han catalogado sencillamente como "dionisiacas", porque no se pueden poner en relación con ningún mito o episodio mítico en particular[11], Dioniso se manifiesta de modo similar. En este tipo de composiciones, el dios establece una relación especial con sus seguidores, los silenos o sátiros y las ninfas, con una figura femenina de identidad incierta y con grupos de hombres y mujeres que se suelen considerar representaciones de mortales. Tampoco en este ambiente, que se puede considerar como su propio espacio de acción, la figura de Dioniso parece más que una figura estática y ausente, un personaje independiente, autónomo que, no solo no participa ni en la acción ni de la acción, sino que da incluso la impresión de no pertenecer al entorno general. Solo en contadas ocasiones lo vemos integrado en la acción, en movimiento, gesticulando o bailando o ebrio por efecto del vino que consume[12], del mismo modo que habrá que esperar a final del siglo para que la formula de su representación se modifique y el dios se metamorfosee en un simposiasta que interactúa con los sátiros y ninfas que lo rodean y atienden en su particular banquete, y que llega a implicarse con otros simposiastas e, incluso, con mujeres que parecen heteras o simulan serlo[13]. La estática figura que conserva la calma incluso en medio de las situaciones más desenfrenadas ha llegado a considerarse como la representación de una estatua[14].

En numerosas escenas, como en la famosa cratera de Nueva York[15] firmada por Lido (Fig. 1), Dioniso aparece en medio de sus seguidores, sátiros y ninfas, que danzan e interactúan entre ellos sin reparar en la figura del dios, como si no lo vieran o como si en realidad no estuviera presente. Al dios, representado y presente, parece que solo pudieran verlo realmente quienes contemplan la escena, como si su imagen estuviera destinada a los espectadores del vaso. No obstante, la presencia del dios es sentida

11 Sobre la naturaleza de estas escenas: Díez Platas 2013b, 357-359.

12 Dioniso aparece esbozando unos pasos de baile o mostrando el efecto del vino en algunos vasos de la primera mitad del siglo VI (Gasparri 1986, 451, 298 y 459, 415). Sobre el movimiento, los gestos y actitudes del dios: Díez Platas 2013b, 312-313.

13 Sobre Dioniso simposiasta: Díez Platas 2013a.

14 Carpenter (1986, 38) abordó el problema de la actitud estática de la figura de Dioniso como la posibilidad de que se tratara de la representación de una estatua de culto.

15 Gasparri 1986, 471, 563.

por sus seguidores, con los que comparte el espacio del vaso, y los efectos de esta presencia se aprecian a través de sus actitudes. El entusiasmo, la danza, la demostración de la euforia y la alegría hacen evidente la acción de Dioniso. La figura del dios, en cambio, permanece ajena al efecto que produce, como si perteneciera a un nivel distinto, a un plano diferente de la realidad representada. Solo el que contempla el vaso se encuentra en la posición de omnisciencia que lo hace capaz de ver a Dioniso de la misma manera que el aedo de la *Odisea* sabía de la presencia de Atenea bajo las figuras de Mentor o de Mentes, que Telémaco no podía reconocer. Este trámite poético conduce a pensar que la imagen de Dioniso en el vaso no es tanto la representación de una figura o de un personaje existente, como una suerte de encarnación de la presencia divina: el medio para conferir un estatuto visual a la realidad del dios.

Esta peculiar realidad de imagen se aprecia con una especial claridad en las peculiares escenas dionisiacas atribuidas al "El Afectado"[16], especialmente las que muestran a Dioniso entre los mortales[17]. Los dos tipos de situaciones que se representan en los vasos decorados por este pintor muestran las diferencias entre las dos imágenes de Dioniso: el dios vivo de la epifanía y el que hemos llamado "dios-presencia". En el primer caso, vemos cómo Dioniso, vestido de manera inusual con un quitón corto y calzado con botas, llega de visita y se apresura a saludar a un hombre que le devuelve el saludo[18]. Dioniso se muestra aquí como el actor de su propia realidad, en una epifanía que lo hace visible para los mortales, que pueden interactuar y relacionarse con el dios. En el segundo caso, como aparece en un ánfora de Nueva York[19] la figura del dios, con su larga vestimenta habitual y su acostumbrados atributos, se muestra inmóvil entre tres hombres que danzan y se saludan frente a él sin prestar atención a la figura que surge en medio de ellos (Fig. 2). La presencia divina se percibe a través de la alegre euforia que manifiestan sus gestos y actitudes: están alegres, danzan, lo celebran, y se nota. La figura de Dioniso, muy prominente desde el punto de vista visual, parece destinada, en cambio, a los ojos del espectador que mezcla en su mirada dos planos de realidad, una suerte de universos paralelos que confluyen y se entrelazan sobre la superficie del vaso: el espacio en el que habita el dios y el espacio real de los mortales. El comportamiento de sus seguidores nos dice que Dioniso no es visible para ellos, pero también nos dice que está realmente presente en ellos. Podríamos decir entonces que, para el espectador, el dios está presente dos veces: en su imagen, dedicada al que contempla el vaso, y en el efecto que produce en sus seguidores, que se convierten en un trasunto del dios, en una manifestación de su poderosa acción.

### *Solo para tus ojos: la imagen y la invisibilidad del dios*

La imagen de Dioniso en una larga serie de vasos de figuras negras ofrece entonces la oportunidad de acometer una reflexión sobre la imagen del dios que acaba por convertirse en una reflexión acerca de las posibilidades y cometidos de la imagen en sí misma. Como ya ha hecho ver Lucca Giuliani, "la imagen tiene la capacidad básica de hacer visibles las cosas que sin el concurso de la imagen no habrían llegado a ser visuales". El cometido de la imagen es, pues, imaginar. "Nada más; pero nada menos"[20]. Y, en efecto, es un hecho evidente que las imágenes no dicen nada, no están en condiciones de "hablar" en

16 Sobre este peculiar pintor y sus escenas: Momnsen 1975.

17 Sobre el sentido de la representación de Dioniso en las escenas con mortales de "El Afectado": Díez Platas 2013b, 389-393.

18 Hay varias escenas que presentan este esquema y muestran esta imagen concreta del dios (Gasparri 1986, 491, 816 y 817 y BAPD (*Beazley Archive Pottery Database*) 301325. Sobre la interpretación: Díez Platas 2013b, 389.

19 Gasparri 1986, 491, 814.

20 "Bilder machen Dinge sichtbar, die ohne sie vielleicht nicht sichtbar gewesen wären. Nicht weniger als das, aber auch nicht mehr": Giuliani 2004.



Fig. 2. Ánfora. Atribuida al Afectado. Cara B. New York (NY), Metropolitan Museum: 18.145.15. Foto: Fátima Díez.

sentido estricto, solo pueden imaginar, en ambos sentidos del término. Los textos pueden narrar, evocar y dar cuenta, por ejemplo, de la invisibilidad, las imágenes no. Dada su inevitable condición visual, las imágenes no existen cuando no representan o imaginan algo. Y cuando imaginan o representan algo, lo hacen visible. ¿Cómo se puede, entonces, hacer evidente la invisibilidad en un medio visual? En los vasos pintados del arcaísmo griego, este *tour de force* parece realizarse gracias a un simple "atajo": mostrar de manera simultánea ante los ojos dos planos de realidad como dos niveles de representación. Por un lado, el nivel de la realidad representada, el que compete a los actores de la escena, en los casos citados los mortales o los silenos y las ninfas, y por el otro, el nivel de la realidad imaginada, el que compete a la realidad del recipiente y afecta al espectador, haciéndolo omnisciente. Aunque todos los personajes representados comparten el espacio del vaso, en verdad solo Dioniso pertenece a la realidad del vaso. El dios actúa dentro del dominio del vaso como recipiente, el contenedor de su propio don, y elige tomar forma y figura sobre él, y en el nivel de imagen en el que puede mostrarlo como un lugar de su propiedad[21].

Si aceptamos que la imagen de Dioniso es la representación de su presencia, o, en otras palabras, si pensamos que, como los poetas intuyeron, es la manera de encarnar la realidad divina, entonces la

21 La figura de Dioniso que parece una construcción simple y poco significante en sentido estricto, si se considera desde el punto de vista de la composición figurativa y de los esquemas narrativos se podría comparar con una especie de "nota al pie" que sirve para clarificar a quién hay que atribuir los maravillosos efectos que se perciben en la profusa figuración del "texto dionisiaco" que componen las escenas de los vasos arcaicos. Sobre la idea del vaso como el espacio del que se enseñorea Dioniso: Díez Platas 2013b, 369-363.

imagen llega a ser una verdadera epifanía del dios. Y esta epifanía puede tomar cualquier forma, porque Dioniso es polimórfico por naturaleza. El dios, que está presente en muchos elementos y visible bajo muchas formas, de manera privilegiada se representa en forma antropomórfica, bajo apariencia mortal para los mortales. Dioniso, capaz de muchas formas, se hizo imagen en los vasos, pasó a habitar entre los hombres, y, al final, se ha quedado entre nosotros.

## *Bibliografía*


Bernabé, A., Jiménez, A. I. y Santamaría, M. (eds.) 2013: *Dioniso. Los orígenes (Textos e imágenes de Dioniso y lo dionisíaco en la Grecia Antigua)*, Madrid.

Bernabé, A., Herrero, M., Jiménez, A.I. y Martín, R. (eds.) 2013: *Redefining Dionysus*, Berlin/Boston.

Cabrera Bonet, P. 2013: "Cultos y fiestas de Dioniso en la iconografía arcaica", A. Bernabé, A. I. Jiménez y M. Santamaría (eds.), *Dioniso. Los orígenes (Textos e imágenes de Dioniso y lo dionisíaco en la Grecia Antigua)*, Madrid, 401-422.

Carpenter, T.H. 1986: *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art: Its Developement in Black-figure Vase Painting*, Oxford.

Díez Platas, F. 2013a: "The symposiast Dionysus: a god like ourselves", A. Bernabé, M. Herrero, A. I. Jiménez y R. Martín (eds.), *Redefining Dionysus*, Berlin/Boston, 504-525.

Díez Platas, F. 2013b: "Dioniso en la figuración arcaica", A. Bernabé, A. I. Jiménez y M. Santamaría (eds.), *Dioniso. Los orígenes (Textos e imágenes de Dioniso y lo dionisíaco en la Grecia Antigua)*, Madrid, 275-399.

Gasparri, C. 1986: *s. v.* "Dionysos", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III, Zürich, 414-514.

Giuliani, L. 2004: "Was Texte leisten und Bilder können", *Iconic turn* [ensayo en línea]. Disponible en http://www.iconicturn.de/2004/12/was-texte-leisten-und-bilder-konnen/ [acceso el 8 de marzo de 2014].

Herrero, M. 2013: "Dionysos in the *Homeric Hymns:* The Olympian Portrait of the God", A. Bernabé, M. Herrero, A. I. Jiménez y R. Martín (eds.), *Redefining Dionysus*, Berlin/Boston, 235-249.

Henrichs, A. 1993: "*He has a God in Him*: Human and Divine in the Modern Perceptions of Dionysus", en T. H. Carpenter y C. A. Faraone (eds.), *Masks of Dionysus*, Ithaca-London, 13-43.

Henrichs, A. 2008: "Dionysische Imaginationswelten: Wein, Tanz, Erotik", R. Schlesier y A. Schwarzmaier (eds.), *Dionysos. Verwandlung und Ekstase*, Berlin, 18-27.

Henrichs, A. 2013: "Dionysos: One or Many?", A. Bernabé, M. Herrero, A. I. Jiménez y R. Martín (eds.), *Redefining Dionysus*, Berlin/Boston, 554-582.

Mommsen, H. 1975: *Der Affecter*, Mainz.

# *El viaje del artista griego*

Miguel Ángel Elvira Barba
Universidad Complutense de Madrid

No cabe duda, Ricardo: el arte griego que ha pasado a la historia no fue un arte anónimo, ni una "altísima artesanía", como a veces se ha dicho. En él dominaron hombres de fuerte personalidad, interesados por crear su propio estilo y proponerlo a un público abierto y sensible, capaz de apreciarlo en su justo valor. Y ese valor, bien se sabía entonces, debía forjarse a través de la formación y la práctica.

En tal contexto, el joven artista heleno, consciente de sus objetivos, veía abrirse ante él dos posibilidades: podía sentirse cómodo en su *polis*, si hallaba maestros adecuados, clientela abundante y libertad para seguir sus propias vías; pero también podía buscar estos elementos en otras regiones. La primera solución era la más sencilla, sobre todo en una gran población: por poner un ejemplo, los mejores ceramistas áticos del Arcaísmo se pasaron sin duda la vida entera compartiendo experiencias en el barrio de sus talleres, entre el Cerámico y el Ágora. Pocos decidieron abandonarlo: más normal en su ambiente era, por el contrario, recibir forasteros, como Lido, procedente de Anatolia, o Amasis, posiblemente egipcio.

Pero la solución que aquí nos interesa es la segunda. Para un griego, el viaje y sus experiencias era un valor añadido en ciertas profesiones: no cabía, por ejemplo, un aedo, un médico, un sofista o un filósofo que no hubiesen recorrido tierras remotas. Y algo parecido pasaba con el artista. Ya Dédalo, el arquitecto y escultor primigenio, se había desplazado de Atenas a Cnosos, e incluso había realizado –así lo dicen los poetas– una travesía aérea hacia el Sur de Italia y Sicilia para emprender nuevos trabajos. Por tanto, no puede extrañar que a cualquiera de sus émulos le faltase tiempo para meter sus herramientas en un hatillo, reunir a sus ayudantes y embarcarse en busca de nuevas clientelas. Al fin y al cabo, gentes receptivas le abrirían las puertas en cualquier *polis*, ofreciéndole cuanto pudiesen por los frutos de su labor.

Al evocar las vidas de los artistas más renombrados, asombra comprobar el valor que en ellas cobran precisamente los viajes, sean formativos, sean encaminados a crear grandes obras. Ya en el siglo VI a.C., los arquitectos Roico y Teodoro de Samos difunden el orden jónico desplazándose desde su tierra hasta Lemnos y Éfeso; y el propio Teodoro, que también es escultor, navega hasta Egipto con su hermano Telecles: al menos, es lo que dicen los antiguos tratadistas para explicar las peculiares proporciones de las estatuas jonias. Muy semejante es la leyenda de los cretenses Escilis y Dipoino de Gortina, que habrían llevado a Argos y Sición la estética dedálica de su tierra natal. En cuanto a artistas mejor documentados, mencionemos al menos al jonio Baticles de Magnesia, que construyó en Esparta el *Trono de Amiclas*; o a Miccíaddes de Quíos y su hijo Arquermo, que firmaron en Delos una *Nike,* afirmando que habían llegado allí procedentes de su isla, y a los que ciertos estudiosos atribuyen también la *Kore de Quíos,* hallada en la Acrópolis de Atenas. Añadamos al escultor ático Anténor, que esculpió una enorme *kore* en la Acrópolis, realizó los frontones del templo de Apolo en Delfos y retornó a su tierra para fundir el primer *Grupo de los*

*Tiranicidas*. Ante tantas noticias, ¿cómo no ver en el viaje un motor esencial del arte arcaico, con múltiples enlaces entre escuelas y una evolución cada vez más unitaria?

Podríamos prolongar nuestro panorama en los siglos siguientes, multiplicando listas agotadoras. No lo haremos: nos bastará recordar algunos casos de particular alcance. ¿Quién ignora que, según noticias más o menos contrastables, el gran Polignoto de Tasos, primer puntal de la pintura clásica, vino de su tierra a Atenas junto con su padre Aglaofonte, trabajó en Platea y dejó algunas de sus mejores obras en Delfos? ¿Y qué decir de sus dos sucesores principales, Parrasio y Zeuxis, los primeros maestros del sombreado en pintura? ¿No llegaron a Atenas procedentes, el primero de Éfeso, el segundo de Heraclea Minoa, en Sicilia? ¿Dejaron alguna vez de viajar? La actividad de Parrasio se documenta al menos en Samos y en la isla de Rodas; en cuanto a Zeuxis, se pavoneaba, al parecer, en Olimpia, pero pintó su famosa *Helena* en el sur de Italia y trabajó en Macedonia para el rey Arquelao.

La misma situación se advierte entonces entre los escultores. Según la tesis más aceptada, Pitágoras de Regio llegó a la Magna Grecia procedente de Samos, mientras que, al decir de los autores antiguos, Hagéladas, el gran broncista de Argos, recibió en su taller no sólo a su conciudadano Policleto, sino también a Mirón de Eléuteras y al ateniense Fidias, que retornaron al Ática adornados por tan prestigioso aprendizaje. También Policleto se instaló en Atenas durante algún tiempo, difundiendo entre sus colegas la buena nueva de su *canon*. En cuanto a Fidias, bien sabemos que su inmensa fama le acarreó la desgracia en su tierra: concluido el Partenón, hubo de huir a Olimpia, donde construyó su maravilloso *Zeus* crisoelefantino y, de paso, contribuyó a la difusión de su estilo por toda la Hélade. Pero no pudo retratar a su gran amigo Pericles: ese honor le fue reservado a Crésilas de Cidonia, llegado al Ática desde su patria cretense ¡Triste suerte, en verdad, la de los mayores artistas en la despiadada Atenas!: también acabó el arquitecto Ictino trabajando lejos de la culta Acrópolis, en las remotas montañas de la Arcadia "feliz": hasta el templo de Apolo en Basas llevó la máxima novedad del momento, el capitel corintio, que Calímaco acababa de concebir en Corinto y elaborar en Atenas.

La situación se hace aún más compleja a raíz de la Guerra del Peloponeso, cuando la crisis de las ciudades griegas se evidencia y, a cambio, los límites del Egeo se amplían: es la época en que ciertos pintores cerámicos atenienses se trasladan a la Magna Grecia para construir nuevos hornos y crear nuevas escuelas; y es sobre todo el momento en que poderosos reinos –la Caria de Mausolo, la Macedonia de Filipo II– dan lustre a sus capitales con artistas de los talleres más prestigiosos. Bien nos duele dejar en penumbra este proceso, para no abusar de la paciencia del lector: podríamos, por ejemplo, adentrarnos en la vida andariega de Escopas, y contar cómo salió de su Paros natal camino de Atenas, cómo adquirió fama en el Mausoleo, cómo recorrió después las costas anatólicas entre Cnido y Éfeso, y, cómo, finalmente, retornado a la Grecia Propia, trabajó en Tegea durante años y fue a morir al Ática. Fruto de tanta y tan dispersa actividad, la Hélade entera aprendió a reflejar el más profundo *pathos* en los ojos de las esculturas.

En este punto, incluso reduciendo al mínimo nuestro panorama, resulta imposible olvidar a Leocares, otro de los escultores que intervinieron en el fabuloso sepulcro de Mausolo. En efecto, pocos artistas desempeñaron en la Hélade una labor tan valiosa a través de sus periplos. Formado en su Atenas natal como retratista, demostró su valía en el ciclo de antepasados de Mausolo, creando la imagen del monarca mirando al infinito, y, a la vez, pudo estudiar los temas preferidos por su comitente: victorias militares, escenas de corte, cacería a la persa y carreras de carros. Estos conocimientos marcaron su futuro: tras su estancia en Caria, aceptó la invitación de Filipo II de Macedonia, que necesitaba retratos de sí mismo y de su familia. En la corte de Pella esculpió la efigie de Alejandro adolescente y aplicó la fórmula del ciclo

dinástico, empleándolo en cabecitas en marfil –las halladas en la *Tumba de Filipo*– y en las figuras que ejecutó para el *Filipeo* de Olimpia. Y además, mientras que así trabajaba, supo sin duda sugerir las otras iconografías que adoptaría desde entonces el arte oficial macedónico: precisamente el cuadro de batalla, la cacería y la carrera de carros.

Quizá estos retazos biográficos han podido evocar tus recuerdos e inquietudes, estimado Ricardo. ¡Cuántas veces te han entretenido los relatos de viajes y las novelas históricas de aventuras! Sin embargo, deseo, para concluir, acercarme más aún a tu mundo. Hablemos un poco de pintores cerámicos del Arcaísmo, y fijémonos en algunos, bien conocidos por ti, que llegaron hasta la Magna Grecia y Etruria, cerca de esa Roma que has vivido con tanta intensidad. Nada nuevo te diré de ellos, pero no por ello renuncio a evocarlos: me resultan especialmente atractivos, y me plantean, desde su lejanía, el enigma inescrutable de sus vidas vagabundas.

El primero que quiero abordar, y el más antiguo sin duda, es aquel pintor que, hacia 650 a.C., firmó con su curioso nombre –Aristónothos, "el mejor de los bastardos"– una asombrosa cratera hallada en Caere. Casi a provocación suena esa firma, una de las primeras conocidas sobre cerámica griega, con trazos propios de Eubea o de las Cícladas. Acaso, siendo muy joven, conoció este artista a otro espíritu independiente del Egeo, el mordaz Arquíloco de Paros, tan capaz, él también, de burlarse de sí mismo. Sin embargo, pronto partió para aprender su profesión en Atenas, y, una vez logrado su objetivo, decidió cambiar de aires. ¿Se sintió incómodo, como extranjero, en la cerrada sociedad ática de esas fechas, donde pocos pintores extranjeros podían subsistir? Es posible. Lo cierto es que embarcó y arribó a Sicilia. Allí perfiló su estilo, quizá en Siracusa, quizá en alguna de las colonias euboicas que abundaban junto a ella, y, marcado por el deseo de aventura, siguió adelante.

¿Hasta dónde llegó Aristónothos? Frente a quienes situaron su taller definitivo en Cumas, hoy se prefiere pensar que alcanzó el sur de Etruria, donde el estilo que él representaba tenía buena aceptación. Ya sin cortapisas, pudo acometer los dos temas –hoy famosos– con que adornó la citada cratera de Caere, la única vasija que de él conocemos: un combate de naves, fruto acaso de su experiencia personal, y la escena de Ulises cegando al Cíclope. La elección de este último pasaje, fijado por Homero hacía unas décadas, invita a pensar: sin duda lo hallamos por entonces en otras vasijas griegas, pero en Occidente cobra el valor de lo inmediato: la leyenda de Polifemo se situaba en el Etna o el Vesubio, montes que nuestro artista conocía bien, y hasta es posible que, al evocarla, él mismo se sintiese como un nuevo Ulises.

Un siglo más tarde, oleadas de griegos alcanzan la Italia occidental. No son ya marinos audaces, sino, como bien sabemos, emigrantes desesperados: huyen de su Jonia natal ante la presión de los persas, y buscan una tierra dónde refugiarse. Los etruscos reaccionan ante la primera avalancha sin contemplaciones: derrotan a los focenses (540 a.C.) y les obligan a recluirse en su colonia de Elea. Pero pronto cambian de actitud y, calmados los ánimos, aceptan a numerosos artesanos en sus ciudades. Enseguida vemos cómo pinturas murales en estilo jonio adornan los hipogeos de Tarquinia, y cómo artistas del mismo origen abren alfares: los adinerados etruscos se dejan subyugar por los *vasos pónticos,* por los *dinos Campana* y por las *hidrias de Caere.*

Son estas últimas las que aquí van a ocuparnos. Resulta difícil decidir si fueron realizadas por dos maestros –el Pintor del Águila y el Pintor de Busiris, que algunos consideran hermanos– o sólo por uno; pero lo importante es que no hicieron ninguna concesión a las modas y vestimentas etruscas. Nos hallamos ante un taller que jugó una baza audaz, la del prestigio de la cultura helénica entre los tirrenos, y que, al parecer, ganó la partida durante décadas. Para ello hubo de poner en juego una buena dosis de

optimismo, y, precisamente, lo más emotivo de estas obras es el buen humor que destilan, pese al drama humano que está en su origen: la invasión persa parece olvidada en el remoto oriente, y sólo se recuerdan los aspectos más vitales de la cultura jonia: la pasión por a la naturaleza de sus pensadores, la afición a la sátira de Hiponacte de Éfeso, o incluso el gusto por la caricatura, un género que precisamente por entonces acababan de crear Búpalo y Atenis de Quíos como respuesta a las burlas de Hiponacte.

El último artista que vamos a evocar trabajó en la misma época, pero mucho más al sur, en Regio o algún puerto vecino. Es el Pintor de la Inscripción, justamente famoso entre los especialistas, aunque apenas conocido fuera de su ámbito. ¡Lástima! Como bien sabes, Ricardo, este maestro sería digno de una exposición monográfica, porque aguanta la comparación con los máximos pintores de la cerámica ateniense, Exekias incluido. Pero paga de este modo, todavía hoy, el precio de su independencia y su soledad: su taller, el de la *cerámica calcidia*, tardó poco en desparecer, una vez que murió su único discípulo, el Pintor de Fineo.

Es precisamente ese contraste entre una asombrosa calidad artística y un magnífico aislamiento lo que nos atrae del Pintor de la Inscripción. Los abundantes textos con que ilustra sus escenas señalan que nació en Calcis. Sin embargo, su formación hubo de ser muy compleja, dejando en él rasgos corintios, jonios y, sobre todo, atenienses. Sin duda viajó mucho en su juventud, y supo completar su dedicación al arte con un estudio profundo de la mitología; tan profundo, que incluso le permitiría emular a los aedos planteando variantes a ciertas leyendas: no en vano se le han buscado relaciones con Estesícoro de Hímera. En tales circunstancias, ¿qué pudo incitarle a abandonar el ambiente ático, que hubiera dominado con facilidad, para buscar fortuna en occidente? ¿Intentó acercarse a mercados prometedores? Si fue así, acertó de pleno: sus vasijas viajaron hasta Etruria. Pero, llegados a este punto, preferimos dejar volar la imaginación: ¿No pudo huir de Atenas por razones menos confesables? Nos gustaría ver en él un remoto Caravaggio refugiado en Sicilia, aunque, confesémoslo, nunca sabremos la verdad de su caso.

# *Ἐπίβουλος en* PKöln *430 al final del "nuevo Safo"*

Elvira Gangutia Elícegui
CCHS-CSIC, Madrid

## *Introducción*

En 2007 se editan papiros (*PKöln* 429, 430) que a la vez que aportan novedades indudables al conocimiento de la poesía de Safo abren grandes interrogantes sobre la composición y ejecución de sus poemas (y los de los poetas líricos en general). De acuerdo con propuestas nuestras, creemos que *PKöln* 430 sería una forma de *poesia drammatica* a modo de diálogo convencional, perteneciente a un género susceptible de ir "unido" a otro, en forma semejante a lo que encontramos en Anacreonte 2 Page (*ACM* 24), texto en el que, tras diez versos en los que el autor se duele del corte de cabello de un joven, aparecen otros cuatro, en los que el poeta dice "oír" los lamentos de una mujer ἀρίγνωτον *demasiado conocida*. Estos cuatro versos sirven de introducción a las desesperadas quejas y deseo de muerte que la mujer confía a su madre. La queja femenina puede aparecer en otros textos inserta y repetida en forma de estribillo, como en Baquílides *Fr.*19 (*ACM* 19). De este poema antes se conocían solo dos versos gracias a Hefestión *Poëm.*7.3, que los considera un modelo del género ἐπιφθεγματικόν, una variante del ἐφύμνιον o "estribillo", a veces del tamaño de una estrofa que se podía adosar "a la estrofa propia de un poeta", tal como ha aparecido integrado en el papiro *POxy.*2361 (Bacch. *Fr.* 19 + Heph. *Poëm.*1.72)[1].

Ya en 1972 pensábamos que el género de los cantos de amor en boca de mujeres entonados en cultos de ciertos dioses o jóvenes divinizados como Adonis, Lino o Faón amados por una diosa, y cuya prematura desaparición era deplorada, coincidieron en algún momento con el protagonismo de un sujeto femenino humano. Safo sería una de las exponentes del género, atribuyéndosele incluso el suicidio por el amor a Faón, personaje también relacionado con Afrodita[2].

## *Series de recriminaciones*

Centrándonos en las dos primeras líneas[3] de *PKöln* 430, descubrimos una serie de dicterios o recriminaciones pronunciados por una mujer y dirigidos a un joven amante, παῖ, en forma semejante a los

1 *PKöln* 430, según los editores Gronewald y Daniel, se encuentra separado por un interlineado algo mayor que el que hay entre los versos precedentes de *PKöln* 429; también está marcado por una especie de corónide, sugiriendo los editores que podría tratarse de una antología (*PKöln* 430, 14, aunque aún hoy. subsiste la duda: "quizá contiene una antología", Pordomingo 2013, xiv ). La corónide puede encontrarse en algún otro texto que hemos definido dentro del "género" de los "cantos de mujeres", como en Alceo 10 A y B Lobel-Page (ACM 5), sobre el que ver infra. Sobre este "género", que reaparecerá en la Edad Media, v. Gangutia 1994, esp. nn. 1, 2; id. 2010 y 2011.Tomamos la expresión *poesia drammatica* de Gentili, 1958, xvi: ss.

2 Probablemente a partir de cultos a diosas que deploran la prematura desaparición de un joven mancebo, Gangutia 1994, 22, 83, 104 ss., 123, nn.23; en relación con *PKöln* 430, Gangutia 2010, 11 ss. 1.

3 Para nuestras opiniones sobre los "versos" restantes, incluida la mención órfica, ver Gangutia 2011, 242 ss.

fragmentos de Anacreonte y Baquílides antes citados. En este último (Bacch.19.4,5) los dicterios φρενα]απ[ά]της καὶ ψίθυρος, [ἐπ]ίορκος son singularmente análogos a los pronunciados por la quejosa mujer de *PKöln* 430. 1, 2 ψιθυροπλόκε, δόλιε, μύθων αὐτουργ[(έ), ἐπίβουλε.

Se han buscado paralelos a estos términos de *PKöln* 430.1 en ámbitos de *epíclesis* de tipo cultual. El primero de todos, ψιθυροπλόκε es un epíteto nuevo, pero como hemos dicho, con indudable relación con ψίθυρος de la serie análoga de dicterios del fragmento 19 de Baquílides, ya mencionado y que traducíamos como *murmurador*[4]. Por lo tanto creemos que el significado de ψιθυροπλόκε no se refiere a un mero sonido *susurrante*, sino a un *trenzador de maledicencias*[5], e. d. referido al que crea infundios, en este caso sobre la vida y amores clandestinos de las mujeres. En cualquier caso, aduciendo la *epíclesis* del principio del poema primero de Safo, en el que en la segunda línea encontramos el vocativo δολόπλοκε, dirigido a Afrodita, el autor de *PKöln*.430.1 puede haber desglosado este epíteto sáfico en la secuencia ψιθυροπλόκε, δόλιε, como hasta cierto punto μυθόπλοκος de Safo 188[6], dirigido a Eros puede estar reflejado en el sintagma μύθων αὐτουργ[(έ) del mismo *PKöln* 430.1. Δόλιος, *engañador* se dice de Afrodita en el *Fr.* 17.116 de Baquílides y en Eurípides *Helena* 238; con más frecuencia se dirá de Hermes, comenzando por una inscripción del VI a.C.[7]. También se aplicará a héroes míticos, y descendiendo con cierto sentido peyorativo a personas, a un ἀστός en Píndaro *P*.2.82[8]. En cuanto al sintagma μύθων αὐτουργ[(έ) *inventor de cuentos, cuentista* en el sentido coloquial español, es difícil encontrar αὐτουργός en el léxico poético o aplicado a dioses, salvo αὐτουργὸς ... καὶ αὐτοσχέδιος σοφιστής dicho de Eros en Aquiles Tacio (5.27.4); pero bastante antes lo encontramos rigiendo genitivo aplicado a un humano, también con valoración un tanto peyorativa: αὐτουργὸς τῆς φιλοσοφίας en Jenofonte *Smp*.5.4, refiriéndose al *autodidacta* o *aficionado* frente al que paga altos precios por aprender la filosofía. Por otro lado, creemos que el sintagma μύθων αὐτουργ[(έ) tiene cierto paralelo en el ἀκαταστασίης εὑρετής el *inventor de zozobras* del *Fragmentum Grenfellianum* (*Mim. Fr. Pap*.7), texto del que volveremos a hablar. Creemos, pues, que los epítetos se refieren tanto a seres humanos como a divinidades, especialmente a las relacionadas con el amor (Afrodita, Eros), o con la astucia burlona de un Hermes, ya en *h.Merc*. 420ss. Un caso semejante e ilustrativo es el de ἀρίγνωτος[9] *muy conocido, ilustre* aplicado a divinidades, pero ya en Safo 96.4 es difícil saber si ἀριγνώτη se refiere a una mujer o a una diosa y, cuando aplicado indudablemente a una mujer, ἀρίγνωτον γυναῖ[κα de Anacreonte 2 Page, ya mencionado, tiene el valor peyorativo de *demasiado conocida*. Consideramos, pues, que estas listas de dicterios pueden ser una introducción, convencional, casi genérica, a «cantos de mujeres»: constituirían una especie de "módulos" compositivos, en este caso introductorios[10]. Y como los mencionados "cantos" existe la posibilidad de que reaparezcan en las literaturas romances, como podría ser el caso de la llamada

4 Gangutia 1994, 154.

5 *PKöln* 16.

6 δολόπλοκε aparece también en Inc.Lesb.42.7 y tiene larga tradición en la lírica, pues aparece ya en Estesícoro 199.28S (texto inicialmente atribuído a Íbico), remontando sus formantes a la épica, Rodríguez Somolinos 1998, 86 y 106-7; para μυθόπλοκος, *ibidem* 165-6.

7 *SEG* 37.1673.

8 Ver *DGE s.v.* δόλιος y *PKöln* 430, 16-17.

9 El adjetivo puede ser de dos y tres terminaciones, cf. también Ἀριγνώτη, ἀριγνώς en *DGE* s.vv.

10 Como los *moduli introduttivi* que propone Di Benedetto 2005, 7-20, Magnani 2005, 41, Liberman 2007, 50ss; cf. Gangutia 1994, 60 y n.113; 2010, 20 ss. y 201, 243. Manifestaciones, si no recriminatorias, sí desafiantes de las mujeres en el mismo Baquílides 1,2 citado, y en Teognis 579, Lyr. Alex. Adesp.5.1-4,6; amenazantes en *Fragmentum Grenfellianum* (*Mim.Fr.Pap* 33-34); burlonas, esp. en la comedia, Eup.83, Alex. 3.

por Maria Rosa Lida[11] "granizada de improperios"[12] con la que la mujer de vida airada Aréusa recibe al fanfarrón Centurio: *rufián, bellaco, mentiroso, burlador.*

### *Término que resume los vocativos recriminatorios: ἐπίβουλος*

La línea 2 de *PKöln* 430 finaliza con el adjetivo en vocativo que recoge la serie de complicados exabruptos pronunciados por la protagonista: se trata de ἐπίβουλε. Desde el punto de vista morfo-sintáctico este adjetivo aparece frecuentemente como predicado y substantivado; desde el aspecto semántico puede tener un significado negativo o peyorativo, pudiendo ser aplicado a personas, sus afecciones y facultades, a animales y a abstractos.

Como ya señalaron los editores[13] la aparición más antigua de ἐπìβουλος está en un texto coral de Esquilo[14] Ἥρας νόσους ἐπιβούλους *las insidiosas pasiones de Hera,* refiriéndose indudablemente a los *celos enfermizos* de la diosa, calificados de activamente *enemistosos,* que *traman la perdición* de una rival, en este caso Io, amada por Zeus. Un paralelo interesante al ejemplo esquíleo, formulado en vocativo y aplicado a una persona, es el de Jenofonte de Éfeso 5.5.3, cuando una esposa despechada increpa a la protagonista Antía, acusándola de γαμῶν τῶν ἐμῶν ἐπίβουλε *urdidora de insidias contra mi matrimonio.* También en el ámbito del amor/desamor, como en *PKöln* 430, hay que colocar el adverbio ἐπιβούλως *ladina, arteramente* del ya mencionado *Fragmentum Grenfellianum* (*Mim.Fr.Pap.*1). Esta larga composición está puesta en boca de una mujer que se queja del abandono del amante, diciendo en l. 5 ὥς με κατεφίλει ἐπιβούλως μέλλων με καταλιμπάν[ει]ν *como me acariciaba mientras arteramente tramaba abandonarme el inventor de zozobras.*

Como hemos visto, la cita de Esquilo se refiere a afecciones anímicas que se atribuirán mas tarde a πάθη de personas (Porph.*Antr.*34), pero también a ἤθη congénitas, según estudiosos helenísticos del carácter, como Teofrasto[15]; particularmente interesante es la mención de ἤθη δόλια, ἐπίβουλα de Adamancio[16] que une dos adjetivos que aparecen en *PKöln.* 430 y en el mismo orden. Aristóteles une ἐπίβουλος con ψυχρός para negar que el hombre prudente sea *calculador y frío*[17].

### *El receptor de los dicterios*

Es un παῖς el que recibe todas las recriminantes en forma de adjetivos en vocativo de *PKöln* 430. 1 y 2. Creemos que aquí no se trata de un ser divino sino de un muchacho amado por una mujer adulta, dentro del "género" de los "cantos de mujeres", que, como hemos recordado, podrían remontar a lamentos de amor de una diosa por un mortal, generalmente adolescente. Como ya hemos expuesto, la expresión de amor por un joven divino o humano aparece en Safo, que cantó a jóvenes deificados como Adonis, Lino y Faón. Y la poetisa aplica el término παῖς, no solo a algunas amadas discípulas, sino también a un παῖς,

11 Dedicándole un apartado, Lida 1970, 695ss., obra en que la autora estudia muchos de los antecedentes grecolatinos en *La Celestina*, ver *ibidem*, 99, 258-264, 330 y 432 ss; cf. también Marzullo 1958, 9, n.7, comentario que ya recogíamos en Gangutia, E. 1972, pp. 334,340 y 1972b, p.180.
12 *La Celestina* XV, 142 ss.
13 *PKöln* 430,17.
14 *Supp.* 587.
15 Thphr.*Char.*1.7.
16 Adam. 1.12.
17 Arist. *Rh.*1367a34, cf. *EN* 1149b5, 1152a18.

en el *Fr.* 102 (*ACM* 16), objeto del amor que una mujer confía a su madre[18]. Un παῖς adolescente capaz de portar armas es el amado por una mujer adulta en el fragmento papiráceo denominado "Monodia por el gladiador"[19], composición con analogías con el "Fragmentum Grenfellianum" y *PKöln* 430.

Hay en el recriminado muchacho de *PKöln* 430 un componente de irresponsabilidad que recuerda la primera vez que παῖς aparece unido a ἐπίβουλος. Se trata de *Lg*.808d de Platón que se refiere al niño mal educado caprichosamente *ladino, artero* y lo compara con el animal. Y, efectivamente el animal va a ser también calificado de ἐπίβουλος, como el mono por el cómico Eubulo[20], u otros animales por Aristóteles[21]. Llama también la atención de los editores de *PKöln* que no se hayan encontrado paralelos de tipo «sacral» para este epíteto, a no ser los aplicados a Eros, e.d., una vez más en el campo del amor, cuando también según Platón[22], Eros, como hijo de Poros (e.d. la Abundancia) ἐπίβουλος ἐστι τοῖς καλοῖς καὶ τοῖς ἀγαθοῖς, e.d. (y aquí las traducciones varían bastante) *es capaz de tender lazos a los bellos y buenos*.

Hemos visto cómo Aristóteles considera al ἐπίβουλος *frío y calculador*. Es este gran filósofo el que utilizando como substantivo el término ἐπίβουλος en el campo del amor/desamor lo acercará a una gran figura literaria. Dice Aristóteles[23] δεῖ δὲ φιλεῖν ... ὡς ἀεὶ φιλήσοντα· ἐπιβούλου γὰρ θάτερον *hay que amar ... como si se fuera a amar siempre; lo contrario es propio del engañador*. Nos acercamos al *burlador* o *Don Juan*, el mismo que en el *Fragmentum Grenfellianum*[24] a la vez que prodiga sus caricias a la protagonista prepara ἐπιβούλως su cobarde huída. Las actividades de estos seductores debían ser mas frecuentes de lo que una literatura elegante dedicada a los efebos podría indicar[25].

### *Consecuencias del comportamiento del παῖς*

Los calificativos ψιθυροπλόκε *urdidor de murmuraciones* y μύθων αυτουργ(έ) *inventor de cuentos, cuentista* de *PKöln* 430.1,2 aludirían a vanidosas fanfarronadas del muchacho, que divulgan infundios supuestamente calumniosos. Deducimos que a partir de ambos adjetivos se insinúan unos resultados que, creemos, pueden aportar alguna solución, desde el contexto de los "cantos de mujeres" a la enigmática secuencia en la línea 2. Bajo una tachadura los editores de *PKöln* leen βοτον, advirtiendo a continuación unos *Spitzen* suprascritos y otros restos que interpretan como γε. Más adelante, en la misma línea, se aprecian dos letras, ]ακ[, que Bierl[26] ha interpretado como un improperio más en vocativo, κ]ακ[έ. Pensamos que puede tratarse de un intento de imitación del verso atribuído a Anacreonte 20 (*ACM* 21) καὶ

18 Este poema de Safo será el precedente de los que contienen la «confidencia a la madre», un tópico en casi todas las literaturas europea desde la alta Edad Media; además sería también el primer ejemplo de "chanson de toile".

19 *Mim.Fr.Pap.* 9; *ACM* 55.

20 Eubulo 114.

21 *HA* 488a16, 9b.

22 *Smp.*203d.

23 *Rh.*1395a29.

24 *Mim.Fr. Pap.* 1.5.

25 Como el seductor Eratóstenes del primer discurso de Lisias, presentado como un νεανίσκος que hacía de sus conquistas una auténtica τέχνη (Lys. 17, 37), a pesar de las graves penas para los seductores de casadas. Según el preceptista Hermógenes Id.2.3 (323) mujeres parlantes y νεανίσκοι amantes son personajes propios de Anacreonte y de Menandro, cf. Gangutia 1972a, 356-357, cf. *ibidem* 1994, 48-51. Sobre el burlador y sus antecedentes grecolatinos, Gil 2011.

26 Bierl 2009, 12.

μ΄ἐπίβωτον κατὰ γείτωνας ποιήσεις *y demasiado conocida entre los vecinos me harás*.[27] Bajo βοτον, tachado por haber sido incorrectamente escrito, podríamos imaginar un ἐπι]βωτον y para la continuación γε[ , apuntamos, tal vez, el comienzo de un dativo γε[ίτοσι, pudiendo significar la línea. *me* haces *demasiado conocida entre los vecinos*: recordemos aquí el verso sobre la escandalosa Filénide ἐπίβωτος ἀνθρώποις de Escrión[28]. Finalmente, substituyendo κ]ακ[έ por κ]ακ[ά, estaríamos ante unos *males,* el principal de ellos la *deshonra* causada por los supuestos infundios del fementido amante. Para estos *males* habría un buen paralelo en el poema de Alceo A10 Lobel-Page[29] (*ACM* 5), ]. κακ[, mínimo resto procedente, tal vez, de una fórmula mediante la cual el autor introduciría el parlamento de una mujer que contaría sus *males* a continuación, en los extraordinarios versos designados como B 1-7: ἔμε δείλαν, ἔμε παίσαν κακοτάτων πεδέχοισαν, etc. De estos *males,* μόρος αἶσχ[ρος (l. 3) *destino vergonzos*, e.d. la «deshonra», puede ser el primero.

Curiosamente, junto al surgimiento del *burlador,* del *Don Juan*, puede haber aumentado la valoración literaria del "amor constante", que llega o lleva a la muerte. Ceñido en principio a la mujer, p. ej. Safo, crece en la tragedia con las figuras de Alcestis o Fedra, llegando a afectar también al hombre, como a Hemón en la *Antígona* de Sófocles, o, indistintamente a ambos en la sentencia formulada por Hécuba *Tr.* 1051 οὐκ ἐραστὴς ὅστις οὐκ ἀεὶ φιλεῖ *no hay enamorado que deje de amar nunca* citado por Aristóteles en *Rh*. 1395b21[30], pocas líneas antes de la frase de 1395a29 antes mencionada. Parece que bajo la frialdad del entimema y del silogismo corrian las pasiones.

27 Ver Gangutia 1994, 47-49, sobre el miedo al desprestigio de la mujer ante los vecinos chismosos. El mayor gusto del burlador es "burlar a una mujer/y dejalla sin honor", Tirso de Molina *El burlador de Sevilla* cit. en Gil 2011, 44. Ver ejemplos antiguos, incluidas jarchas y el poeta bagdadí Abu Nuwas en Gangutia 1972a, 337-340.

28 Aeschrio *SHell.*850P.

29 Gangutia 1994, 11, 61 y n.113. Desgraciadamente, al separar los editores drásticamente "diferentes" poemas rompen las posibilidades de composición poética que, creemos, se insinúan en estos géneros: en el caso del poema citado de Alceo, la editora, Voigt, relega Alc. A 10 ].κακ[ al aparato crítico, negándole un lugar en la composición, es verdad que peculiar, del poema y que Lobel-Page decidieron respetar, por lo que para este texto hemos preferido la presentación de los antiguos editores, cf. Gangutia 2010, 15.

30 La frase vuelve a ser citad en Arist.*EE* 1235b21; ver también Rodríguez Adrados en Gil 2011, 188.

## *Bibliografía*

Bierl, A. 2009: *Der neue Sappho-Papyrus aus Köln und Sapphos Erneuerung: Virtuelle Choralität, Eros, Orpheus und Musik, The Center for Hellenic Studies.* http://chs.harvard.edu/wa/pageR?tn=ArticleWrapper&bdc=12&mn=2122

Rodríguez Adrados, Fr. (dir.) 1980-2009: *Diccionario Griego Español* 7 vols., CSIC, Madrid. (para las citas de autores y textos, v. *supra*. Abreviado en *DGE*).

Di Benedetto, V. 2005: "La nuova Saffo e dintorni", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphie* 153, 7-20.

Esposito, E. 2006: *Il fragmentum Grenfellianum (P.Dryton 50)*, Bolonia.

Gangutia, E. 1972a: "Poesía griega "de amigo" y poesía arábigo-española", *Emerita,* 329-396.

Gangutia, E. 1972b: "Algunas notas sobre literatura griega y Edad Media española", *Estudios Clásicos,* 171-181.

Gangutia, E. 1994: *Cantos de mujeres en Grecia,* Madrid.

Gangutia, E. 2010: "Los "cantos de mujeres". Nuevas perspectivas", *Emerita,* 1-31.

Gangutia, E. 2011: "*OF* 531 I, Sapph.fr.58 Voigt y la "nueva Safo"", M. Herrero de Jaúregui, A.I. Jiménez San Cristóbal, E.R. Luján Martínez, R. Martín Hernández, M.A. Santamaría Álvarez (eds.), *Tracing Orpheus. Studies of Orphic Fragments in Honour of Alberto Bernabé,* Berlín-Nueva York, 241-247.

Gentili, B. 1958: *Anacreon*, Roma 1958, xvi ss.,

Gil, J. 2011: *El burlador y sus estragos* (Discurso leído con motivo de su recepción pública y contestación de Rodríguez Adrados, F.), Real Academia Española, Madrid.

Liberman, G. 2007: "L´édition alexandrine de Sappho", G. Bastianini y A. Casanova (eds.), *I papiri di Saffo e di Alceo. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 8-9, 2006,* Studi e testi di papirologia, n.s., Florencia, 41-65.

Lida, M.R. 1970: *La Originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires. (primera edición 1962)

Magnani, M. 2005: "Note alla nova Saffo", *Eikasmos* 160, 41-49.

Marzullo, B. 1958: *Studi di poesia eolica*, Florencia.

Pordomingo, F. 2013: *Antologías de época helenística en papiro,* Florencia.

Rodríguez Somolinos, H. 1998: *El léxico de los poetas lesbios,* Madrid.

## *Abreviaturas de Textos utilizados*[1]

Las abreviaturas de autores y textos griegos son citados por las listas iniciales de *DGE* I, 2ª.ed. revisada y aumentada por Berenguer, J.A. y otros autores, Madrid, CSIC, 2009. Por lo tanto los nombres de los editores no se añaden en las citas, salvo cuando es necesario por exigencias del estudio, como ocurre con algunos poemas de Alceo y de Anacreonte.

*ACM: Antología de Cantos de Mujeres* en Gangutia 1994, 130-175 (se añade a la cita solo la primera vez que aparece).

Lobel-Page: *Poetarum lesbiorum fragmenta,* eds. E. Lobel, Oxford, 1955 (1968).

Page: *Poetae melici graeci,* ed. D.L. Page, Oxford, 1962.

*PKöln* 429: *PKöln* 429 *Sappho* en Gronewald, M. y Daniel, R.W. *Kölner Papyri (Papyrologica Coloniensia* XI), Colonia 2007,1-11.

*PKöln* 430: *PKöln* 430 *Lyrischer Text (Sappho –Papyrus)* en Gronewald, M. y Daniel, R.W. *Kölner Papyri (Papyrologica Coloniensia* XI), Colonia 2007, 12-19.

1 Agradezco a Helena Rodríguez Somolinos el facilitarme el acceso a publicaciones de difícil acceso y a Pablo García Pastor y Elvira Gil la ayuda en aplicaciones informáticas.

# *À propos de Pan, Eurotas et des dieux fleuves*

Jean-Robert Gisler
Université de Fribourg, Suisse

*A Ricardo Olmos, en reconnaissance*
*pour sa précieuse collaboration et en gage de mon amitié fidèle*

Dans l'imaginaire et la pensée des Anciens, l'eau tient une place fondamentale[1]. Considérée par les philosophes comme un des éléments essentiels du monde physique, elle est perçue de manière très différente en fonction de sa forme et de sa situation. Ainsi les cours d'eau, à la fois limite et passage (Styx, Achéron) sont-ils ressentis comme fougueux et insaisissables, à la manière d'un animal ou d'un monstre hostile et néanmoins familier: Achéloos, Gélas, Sélinous, êtres à demi-humains et à demi-taurins, en fournissent l'image la plus connue. Cette dualité homme-animal est sans doute l'expression visuelle d'un don de métamorphose qui va s'estomper au profit d'un anthropomorphisme plus caractérisé[2]. Dès le milieu du v^e^ s. av. J.-C. apparaissent des jeunes gens (pourvus ou non de cornes), des hommes d'âge mûr, voire des vieillards, incarnant des dieux-fleuves. Dans la peinture de vases de Grande Grèce et de Sicile, les dieux-fleuves sont parfois représentés sous les traits de Pan. L'interchangeabilité entre ce dieu et les dieux fleuves ne va pas sans poser d'épineuses questions d'interprétation[3].

Le cratère en cloche apulien à figures rouges du Peintre de Darius conservé au Musée de Berlin[4] et datant du troisième quart du IV^e^ s. av. J.-C. est à cet égard un des documents clé. On y voit, sur la face principale, l'enlèvement par Laios du jeune Chrysippos, fils de Pélops et de la Nymphe Axioché. Le peintre se réfère vraisemblablement à la tragédie perdue d'Euripide *Chrysippos*, l'épisode de l'enlèvement amoureux étant au cœur de l'action dramatique. Les personnages secondaires représentés assis au centre, au-dessus de la scène de l'enlèvement, sont aisément reconnaissables : il s'agit d'Apollon, avec lyre et branche de laurier, Athéna tenant sa lance et son casque en main, le bras gauche appuyé sur le bord de son bouclier rond déposé sur le sol, et Aphrodite. Ce groupe des trois divinités olympiennes est flanqué à droite par un Eros couronnant sa mère Aphrodite et à gauche par un personnage masculin juvénile nu, assis, chaussé de sandales, semblant s'entretenir avec son voisin Apollon. Il tient dans sa main gauche un grand coquillage et dans sa main droite une longue tige végétale dans laquelle Carina Weiss voit, avec raison, non pas une palme, mais un roseau. L'identification de cet attribut l'amène ensuite à reconnaître

1 Vernant 1985, 228-237.
2 Weiss 1988, 146-147.
3 Weiss 1984, 113-117 pl. 14,2.
4 Berlin, Staatliche Museen 1968.12. Vers 350-325 av. J.-C. *Cf.* Trendall & Cambitoglou, 1982, 501, 66; Schefold 1986, 286-287 n° 2 pl. 226.



Fig. 1. Cratère en cloche apulien à figures rouges. Göteborg, RKM 13-71. D'après Kossatz-Deissmann, A. 1978, Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen, Mainz pl. 31,2.

dans le jeune homme, non pas le dieu Pan[5], mais un dieu-fleuve. Fondée sur l'observation formelle de l'élément végétal, l'argumentation se trouve encore renforcée par la présence du coquillage, incompatible avec le dieu Pan et associée dès le v^e s. av. J.-C. aux dieux en relation avec l'eau. Il convient de noter que le personnage, la tête ceinte d'une couronne végétale, ne semble pas être pourvu de cornes. Cet élément n'est d'ailleurs pas déterminant chez les dieux-fleuves, qui peuvent être représentés avec ou sans corne[6].

Comme les dieux-fleuves font partie des personnages destinés à encadrer l'action mythologique et à la situer. Ce faisant, ils jouent un rôle composite, à la fois de figures d'appoint et de protagonistes passifs, acteurs et spectateurs, tenant souvent rang parmi les héros et les dieux spectateurs des épisodes mythiques représentés. Pourtant, force est de constater que les peintres de la céramique d'Italie du Sud et de Sicile ont rarement pris soin de les désigner par leur nom. La seule mention écrite d'un nom de dieu-fleuve connue jusqu'ici se trouve sur un vase sicilien. Il s'agit d'un cratère en calice à figures rouges de Lipari[7] dont la face principale représente vraisemblablement une scène tirée des *Trachiniennes*

5 Schefold, *op.cit.*, admet cette identification, alors que Trendall, après l'avoir acceptée avec réserves, la laisse ouverte sans toutefois la rejeter.
6 Weiss 1984, 114.
7 Lipari, Museo Archeologico Eoliano 9341. Vers 350 av. J.-C.; Trendall & Webster, III 2, 11; Trendall 1989, 236. fig. 428.

de Sophocle. Au centre Héraklès est debout, la main gauche appuyée sur sa massue. Derrière lui sont assises Déjanire et Niké précédant une servante debout, qui ferme la scène sur la gauche. Niké s'apprête à couronner Héraklès, une couronne dans les mains. Ce dernier tourne pourtant la tête et fait un geste en direction d'un personnage juvénile assis, pourvu de deux petites cornes, torse nu et jambes drapées, désigné par l'inscription ΑΧΕΛΩΙΟΣ placée à hauteur de tête, sur la droite. Esquissant un geste de la main droite en direction d'Héraklès, il tient une couronne dans la main gauche. En-dessous de lui, également assis, se trouve Oineus, père de Déjanire, barbe et cheveux blancs. Tous les protagonistes, à l'exception de la servante, sont désignés par une inscription. Quant à la scène représentée, elle se passe à Trachis, devant le palais du roi Céyx, hôte de la famille d'Héraklès lorsque, dans sa tirade initiale, Déjanire évoque son destin. Elle y mentionne tour à tour son prétendant Achéloos et son époux Héraklès, dont elle déplore amèrement l'absence. La présence du dieu-fleuve Achéloos est donc uniquement liée à l'évocation des péripéties de la vie de Déjanire. Elle n'est pas destinée à situer l'action. Ce point est important car il place Achéloos et Oineus sur le même plan mythologique, puisque tous deux n'apparaissent pas dans la pièce de Sophocle. Ils sont simplement évoqués par les protagonistes, à l'instar de Niké, symbole visuel de la victoire et du succès. Rappelons que l'ensemble des personnages de la pièce compte Déjanire, Héraklès, Hyllos, la nourrice de Déjanire, Lichas (héraut d'Héraklès), un messager, un vieillard, le chœur des jeunes filles de Trachis, ainsi que divers personnages muets. Le dieu-fleuve est évoqué par Déjanire dans sa première tirade : « Mon prétendant était un fleuve, Achéloos, qui pour me demander à mon père prenait trois aspects : tantôt taureau, tantôt tortueux dragon miroitant et tantôt forme d'homme à tête de bœuf de la barbe touffue de qui l'eau coulait comme de source... »[8]. Le peintre de vases sicilien s'est cependant conformé à la représentation d'un jeune homme paisible, avec comme seul attribut deux petites cornes au-dessus du front.

Un cratère en cloche apulien à figures rouges conservé à Göteborg[9] atteste lui aussi la présence d'un dieu-fleuve spectateur d'un épisode mythologique (Fig. 1). La face principale du vase est divisée en deux registres : en bas Actéon est attaqué par trois chiens excités à gauche par Lyssa, personnification de l'accès de folie frénétique. Le jeune homme cherche à se défendre au moyen d'une lance et en brandissant une épée dans son fourreau. Au-dessus, près d'une grotte, Artémis observe le châtiment et encourage elle aussi les chiens. A ses côtés est assis un jeune homme, deux petites cornes sur le front, tenant dans sa main gauche à la fois un long roseau et une flûte de pan déposée sur sa cuisse gauche. Il est difficile d'y reconnaître Pan, celui-ci apparaissant de l'autre côté de la scène, avec pieds de bouc, longues cornes, *lagobolon* et flûte de pan, aux côtés d'une jeune nymphe personnifiant peut-être la source Gargaphia, sur le Cithéron, massif montagneux situé entre l'Attique et la Béotie. Bien qu'elle soit attestée plusieurs fois dans la peinture de vases apulienne[10], la double présence dans une même scène d'un Pan, l'un à demi animal et l'autre entièrement humain, paraît ici peu probable étant donné la différence des attributs respectifs. Le roseau du Pan humain est une allusion au domaine de l'eau, alors que les attributs du Pan à demi animal désignent le domaine des bergers et des troupeaux. Cette scène étant vraisemblablement à

8 Sophocle, *Trach.*, v. 9-14.

9 Göteborg, Röhsska Konstslöjdmuseet RKM 13-71; Vers 350 av.J.-C. Schauenburg 1969, 44 (Pan); Kossatz-Deissmann 1978, 151 K 50 (Pan); 155 pl. 31,2; Guimond 1981, 458 n° 44 pl. 353 (satyre); Weiss 1984, 116 (dieu-fleuve Ismenos).

10 Kossatz-Deissmann 1978, 155.



Fig. 2. Fragment de cratère en calice apulien à figures rouges. Foto de l'auteur.

mettre en relation avec la tragédie *Toxotides* d'Eschyle, C. Weiss propose d'identifier le jeune homme au dieu-fleuve thébain Isménos[11].

S'agissant du mystérieux jeune homme spectateur de l'action mythologique, le plus souvent placé dans le registre des dieux, l'ambiguïté sémantique devrait trouver sa résolution dans le rôle qualifiant du personnage par rapport à la scène principale. Or, ces rôles sont très proches, voire partiellement coïncidents. Dans le cas du dieu-fleuve, le jeune homme désigne la proximité d'un fleuve ou d'un cours d'eau. Dans le cas du dieu arcadien Pan, il permet de situer l'action dans la campagne ou dans un environnement rustique. Tous deux représentent donc certains aspects complémentaires de la nature dans la perception codifiée du paysage antique. Rappelons que Pan était vénéré dans des grottes et qu'il aime particulièrement la fraîcheur des sources. Sa proximité avec les dieux-fleuves est bien établie, principalement au IVe s. av. J.-C. Ainsi apparaît-il à maintes reprises en compagnie du dieu-fleuve Achéloos sur une série de reliefs votifs en forme de grotte, consacrés à Hermès, père le plus souvent attribué à Pan[12].

Sur un cratère en calice apulien à figures rouges du Peintre de Darius conservé à Tampa[13] on voit sur la face principale, au registre inférieur, un Pan entièrement humain assis devant une femme drapée debout tenant un miroir. Muni de deux petites cornes sur l'avant de la tête et ceint d'une couronne, il tient

11 Weiss 1984, 116-117.
12 Par exemple, le relief de Berlin, Staatliche Museen K 87. Vers 325-300 av. J.-C.; Isler 1981, 24 nº 202 pl. 42.
13 Tampa, Museum of Art 87.35. Vers 350 av. J.-C. Trendall & Cambitoglou 1991, 150, 64e; Zewadski 1984, nº 1; Boardman 1997, 932 nº 170 pl. 624.

dans sa main droite une phiale, le bras gauche prenant appui sur le *lagobolon*. A ses pieds, une flûte de pan est déposée sur le sol. Entre le jeune homme et la femme, un arbre. Derrière la femme se tient une biche. Le registre supérieur comporte, à droite, un petit Pan à demi animal (*paniskos*), jambes de bouc, cornes proéminentes sur la tête et petite *situla* dans la main droite. De sa main gauche, il tient le *lagobolon*, une peau d'animal déposée sur le bras. Il est tourné vers le centre de la scène, tout comme, à gauche, un satyre juvénile imberbe, tête ceinte d'un bandeau. Doté d'une petite queue de cheval au bas du dos, il tient lui aussi une *situla* et une longue tige s'apparentant à un roseau dans la main gauche. Cette scène est globalement interprétée comme une rencontre informelle entre Pan et une femme, peut-être une ménade puisqu'elle est accompagnée par une biche. Le rôle des personnages secondaires du registre supérieur attire l'attention, tout d'abord par le dédoublement de la présence du dieu Pan, qui apparaît sous deux aspects différents. Ensuite par la présence du satyre dont le rôle n'est pas seulement passif mais, d'une certaine manière, participatif. Le personnage semble être en mouvement et apporter un liquide dans sa situle. Appartenant au monde dionysiaque, il doit être ici impliqué dans une action rituelle en lien avec les deux personnages principaux, le Pan assis et la Ménade.

Un peu plus tardive, une péliké apporte un témoignage lui aussi intéressant. Elle comporte sur sa face principale une scène à trois personnages réunis autour d'une ciste sur laquelle est juché un cygne, ailes relevées[14]. Au-dessus est assis un Eros nu, cheveux en chignon et ailes largement éployées. Il tient dans sa main gauche une phiale. A droite, dans le champ, un jeune homme nu, pourvu de cornes, est assis sur sa chlamyde. Il tient un long roseau dans la main gauche. A gauche, une femme drapée debout tient une balle, une phiale dans la main gauche et un coffret dans la droite. Pour H.R.W. Smith il s'agit d'Aphrodite et de Pan, alors que pour C. Weiss le jeune homme assis est un dieu-fleuve, alors que la femme pourrait être la nymphe Kamarina, connue pour chevaucher un cygne. Cette identification se fonde sur l'importance prépondérante accordée à l'attribut du jeune homme, le roseau.

Les cinq représentations (Berlin, Lipari, Göteborg, Tampa et San Simeon) décrites et analysées *supra* nous livrent une image assez nette de la position et des interactions entre le dieu-fleuve et les autres protagonistes. Les questions d'identification ayant été tranchées sur la base des arguments objectifs de l'attribut, force est de constater la rareté des représentations de dieu-fleuve dans la céramique d'Italie du Sud et de Sicile et la difficulté de séparer les images du dieu Pan de celles des dieux-fleuves. A cet égard, une représentation inédite nous apporte de précieuses indications. Il s'agit d'un fragment de cratère en calice apulien[15] représentant, dans le registre supérieur, le buste d'un jeune homme à la chevelure bouclée, torse de trois-quarts et tête de profil à droite (Fig. 2). Parmi les boucles de sa chevelure on peut deviner, sur le côté à hauteur du front, une petite corne en forme de croissant, peu visible il est vrai. Peut-être était-elle rehaussée d'une peinture appliquée à l'origine. De son bras droit, invisible en raison de la cassure, n'est visible, outre la partie supérieure, que le pouce de la main droite sur une flûte de pan (*syrinx*). L'instrument est conforme aux représentations connues, les tuyaux étant maintenus ensemble par une sorte de lien plus clair. Mais l'élément le plus intéressant de ce document est sans conteste la présence, au-dessus de la tête du personnage vers la droite, de l'inscription incisée ΕΥΡΩΤΑΣ. Le jeune homme est

14 Péliké apulienne à figures rouges, de l'atelier du Peintre de Darius, Groupe d'Egnazia. San Simeon, State Historical Monument 5696. Vers 325-300 av. J.-C. Trendall & Cambitoglou 1982, 514, 152; Smith 1976, 92-94 et *passim* pl. 16ª (Aphrodite – Pan); Weiss 1988, 144 n° 25 (Aphrodite ou Kamarina – dieu-fleuve).

15 Fragment de cratère en calice apulien à figures rouges. Peintre proche ou de l'entourage du Peintre de Darius. Vers 350 av. J.-C. Collection privée suisse, avant 1981. 21 x 9,5 cm.

donc caractérisé par trois éléments visuels : la corne, la *syrinx* et l'inscription. Cette dernière est bien sûr déterminante pour voir dans ce personnage la personnification du fleuve Eurotas – étymologiquement « qui coule bien » – lequel prend sa source en Arcadie dans la plaine d'Asea et parcourt 82 km avant de se jeter dans le golfe de Laconie. Quant à la corne – si elle est véritablement présente – ne fait que renforcer la signification donnée par la *syrinx*, qui est l'attribut du dieu Pan. Cet instrument pastoral originaire d'Arcadie, pays des bergers par excellence[16]. Certes, au fil du temps, l'usage de la syrinx s'est étendu aux satyres, silènes pour devenir un symbole du caractère champêtre et bucolique, surtout dès l'époque hellénistique. De nombreuses divinités s'en emparent : Marsyas, Hermès, Cybèle, Apollon, Kadmos, Attys, Argos, Polyphème, les Sirènes, les Grâces, les Amours, etc. Quelque peu antérieur, le fragment apulien désigne donc un spectateur juvénile (Pan ? Satyre ?)[17] qui, dans le registre supérieur de la représentation, assiste à un événement mythologique. Lequel ? Les épisodes mythologiques en lien avec le fleuve Eurotas ne sont pas nombreux. Le plus célèbre est celui de l'accouplement de Léda avec Zeus métamorphosé en cygne. Curieusement, cet épisode n'est pas très prisé des peintres de vases d'Italie du Sud et de Sicile dont seulement quatre représentations sont connues jusqu'ici[18]. Quant aux représentations d'Eurotas lui-même, on en compte six[19], la représentation la plus ancienne – perdue – étant une statue en bronze d'Eutychidès datant du début de l'époque hellénistique. Les cinq autres représentations sont tardives. Il y a donc peu d'espoir d'identifier la scène en relation avec l'Eurotas du fragment[20]. Cependant, l'apport le plus important de ce document pourrait donc bien consister en la possibilité de mettre en relation directe Pan – si l'identification est correcte – et la personnification d'un dieu-fleuve.

16 Pausanias VIII 31,3. Borgeaud 1979, 15-69; Haas 1985.
17 Schauenburg a relevé la difficulté de distinguer entre Pan et satyre. Schauenburg 1962, 36-37; Schauenburg 1969, 38, notes 42-43.
18 Roscino 2012, VIII.B.6, 165-167.
19 Steinhauer 1988, 93 pl.48.
20 *Anthologia Palatina* 5, 307 situe le viol de Léda sur les rives de l'Eurotas.

## *Bibliographie*

BOARDMAN, J. 1997: *s.v.* «Pan», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII, Zurich, 923-941.

BORGEAUD, Ph. 1979: *Recherches sur le Dieu Pan,* Genève.

GUIMOND, L. 1981: *s.v.* «Aktaion», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* I, Zurich, 454-469.

HAAS, G. 1985: *Die Syrinx in der griechischen Bildkunst*, Wien.

ISLER, H.-P. 1981: *s.v.* «Acheloos», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* I, Zurich, 12-36.

KOSSATZ-DEISSMANN, A. 1978: *Dramen des Aischylos auf Wetstgriechischen Vasen*, Mainz am Rhein.

ROSCINO, C. 2012: «Leda e il cigno», L.Todisco (éd.), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia* II, Roma, 165-167.

SCHAUENBURG, K. 1962: «Pan in Unteritalien», *Mitteilungen des Deutschen Archaölogischen Instituts, Römische Abteilung* 69, 27-42.

SCHAUENBURG, K. 1969: «Aktaion in der unteritalischen Vasenmalerei», *Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts* 84, 29-46.

SCHEFOLD, K. 1986: *s.v.* «Chrysippos I», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* III, Zurich, 286-289.

SMITH, H.R.W. 1976: *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting,* Berkeley and Los Angeles.

SOPHOCLE, *Les Trachiniennes,* Trad. J. Grosjean 1967, Paris.

STEINHAUER, G. 1988: *s.v.* «Eurotas» *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* IV, Zurich, 93.

TRENDALL, A.D. 1989: *Red Figure Vases of South Italy and Sicily. A Handbook,* London.

TRENDALL, A.D., CAMBITOGLOU, A., 1982: *The red-figured Vases of Apulia* II, Oxford.

TRENDALL, A.D., CAMBITOGLOU, A. 1991: *Second Supplement to the Red-Figured Vases of Apulia*2/1, London.

TRENDALL, A., D., WEBSTER, T.B.L. 1971: *Illustrations of Greek Drama*, London.

VERNANT, J.-P. 1985: *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique,* Paris.

WEISS, C. 1984: *Griechische Flussgottheiten in vorhellenistischer Zeit*, Würzburg.

WEISS, C. 1988: *s.v.* «Fluvii», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* IV, Zurich 139-148.

ZEWADSKI, W.K. 1984: *South Italian Vases in Tampa Bay Collection,* Tampa.

# *Du temple d'Apollon de Didymes au Panthéon de Rome : note sur l'expression de la transcendance dans les sanctuaires antiques*

Pierre Gros
Membre de l'Institut Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris

Lorsque Pompée et sa suite, après le prise de Jérusalem en 63 av. J.-C., entrèrent dans le Temple et, au grand effroi de la population, pénétrèrent dans le Saint des Saints, ils virent qu'il était vide, toute effigie du Dieu des Juifs en étant absente[1]. Mais c'est précisément cette *vacua sedes* et ces *inania arcana* qui frappèrent les Romains et leur firent éprouver un sentiment qui leur était jusqu'ici peu familier, celui de la transcendance ; c'est sans doute en grande partie la raison pour laquelle le vainqueur s'abstint δι'εὐσέβειαν, « par piété », dit Flavius Josèphe, de toucher aux trésors rassemblés par les prêtres[2].

De fait, s'il est une fonction qui paraît étrangère à l'architecture religieuse, telle du moins que la conçoit Vitruve, c'est celle d'exprimer la grandeur et le mystère de la divinité. Héritier de l'art de bâtir de l'époque hellénistique et codificateur autoproclamé de celui de la Rome du début du Principat, il confère assurément aux temples, les *aedes deorum inmortalium*, la primauté parmi les édifices publics urbains, et souligne le soin dont ils doivent faire l'objet, puisque, à la différence de la plupart des autres créations humaines, ils sont appelés à survivre longtemps aux générations qui les ont construits. Leur perfection doit s'exprimer à travers ce qu'il appelle la *symmetria*, c'est-à-dire les relations arithmétiques simples qui assurent à toutes leurs composantes une absolue commensurabilité, et fait de leur totalité non pas la somme aléatoire de leurs parties mais pour chacune d'elles la référence ultime[3]. Mais, outre que cette transparence rationnelle, du reste plus proclamée que jamais vraiment réalisée, même en théorie, n'est pas spécifique aux temples, et doit en principe s'appliquer à tous les monuments, elle ne saurait créer dans le meilleur des cas, aux yeux des non spécialistes, visiteurs ou usagers, rien de plus qu'un sentiment d'harmonie difficile à traduire en termes clairs, et en toute hypothèse incapable de susciter la moindre crainte révérencielle. Les prescriptions qui régissent selon le théoricien la réalisation des « maisons des dieux », qu'il s'agisse des partis fondamentaux (*principia*) ou des catégories définies par la position et le rythme de leurs colonnades extérieures (*species*), ne sont pas de nature, même dans les cas les plus extrêmes, à engendrer une terreur sacrée, mais seulement à témoigner de leur conformité à des traditions bien établies et à les situer dans une taxinomie rigoureusement ordonnée[4]. Quant au bref chapitre consacré à l'intérieur du temple, la *cella*, il est d'un tel prosaïsme et se déploie à un tel niveau de généralité qu'il exclut toute préoccupation cultuelle ou liturgique[5]. Vitruve ignore du reste, ou ne veut pas évoquer les notions d'*adyton* ou de *penetrale*, qui, en grec ou en latin, désignent les espaces secrets et sacrés acces-

1 Tacite, *Histoires*, V, 9.
2 Flavius Josèphe, *Ant. Jud.*, XIV, 72 et *Bell. Jud.*, I, 7 (=151-153).
3 Vitruve, *De architectura*, III, 1-9 ; Gros, 1990, 55-77.
4 Vitruve, III, 2 et III, 3.
5 IV, 4; Gros, 1992, 145-152.

sibles au fond des sanctuaires aux seuls prêtres ou initiés ; seul l'« abaton » de Rhodes, dont la définition fonctionnelle reste contestée, peut s'apparenter à un lieu du même type, rendu inaccessible par l'érection d'un mur qui l'isole de son environnement profane[6].

Il est vrai que dans la pratique ordinaire, la *cella* du temple romain, espace généralement obscur à l'intérieur duquel on devine l'imposante silhouette de la statue cultuelle, le *simulacrum*, est rarement impliquée dans les cérémonies, qui se déroulent devant l'autel et éventuellement dans l'enceinte du téménos. Comme le rappelle Pline le Jeune à propos d'un sanctuaire de Cérès, le temple est à l'usage de la déesse, et les portiques à l'usage des hommes[7]. Cette distinction apparemment rigoureuse et le plus souvent observée, sauf dans certaines liturgies comme celle des supplications, n'empêchait pas que la *cella* pût servir de banque de dépôt[8]: on confiait alors ses richesses aux portiers et gardiens, les *aeditui*, ce qui certes témoignait d'une réelle confiance sinon dans la protection divine, du moins dans le système de fermeture... Sans entrer dans le détail, disons que les sentiments de distance et de crainte révérencielle à l'égard de la divinité titulaire étaient plutôt entretenus par les exigences du rituel que par une mise en scène où la disposition architecturale jouât un rôle déterminant. C'est en réalité le *simulacrum*, en tant que manifestation de la présence divine, qui faisait l'objet des réglementations les plus strictes : rappelons par exemple le texte de Mactar qui interdisait le déplacement de la statue de culte et même le seul fait d'y toucher dès lors qu'on n'appartenait pas au groupe de ceux qui avaient pour tâche de l'orner et de la nettoyer[9].

De surcroît, même devant les œuvres les plus accomplies et les plus aptes à élever la pensée de l'observateur, les réactions antiques paraissent inexistantes. Cela tient en grande partie au fait qu'à la différence des autres arts plastiques l'architecture requiert, pour être comprise ou seulement appréciée, des compétences qui sont rarement réunies chez les non spécialistes, à savoir une sensibilité aux volumes, aux circuits et aux proportions, ainsi qu'un minimum de connaissances techniques permettant d'évaluer la qualité du bâti, son originalité ou les prouesses imposées par sa mise en œuvre. Ainsi s'explique sans doute que Pausanias, décrivant dans la seconde moitié du IIème siècle les sites de la Grèce, n'ait manifestement pas prêté beaucoup d'attention aux édifices exceptionnels devant lesquels il s'arrêtait: face au Parthénon sur l'Acropole d'Athènes, par exemple, il n'a rien de plus pressé que de décrire les scènes sculptées sur les frontons, ainsi que la statue de culte, sans un mot pour la splendeur de l'édifice lui-même ou seulement la beauté intrinsèque de son ordre dorique[10].

Des moyens existaient cependant de rendre sensible à travers l'architecture la présence divine dans les fondations religieuses grecques ou romaines. Mais pour saisir l'efficacité de ces ordonnances propres à instaurer une relation entre l'édifice terrestre et les puissances surnaturelles auxquelles il était dédié, deux conditions doivent être remplies : d'une part il faut que l'édifice en question soit suffisamment bien conservé pour qu'on puisse y revivre autant que faire se peut les impressions des visiteurs antiques ; d'autre part, et corollairement, il faut que le visiteur moderne, archéologue, historien ou simple touriste, soit assez informé du contexte religieux de l'époque pour que, au prix d'une réelle conversion du regard, il soit en mesure de s'imprégner de l'atmosphère qui y régna jadis.

6 II, 8, 15; Callebat et Fleury, 1995, 153.
7 Pline le Jeune, *Epist.* IX, 39.
8 Scheid, 1995, 424-432; Van Andringa, 2009, 121-130.
9 *CIL* VIII, 11796. Benzina Ben Abdallah, 1986, 41, n° 98.
10 Pausanias, *Description de la Grèce*, I, 24, 5-6.

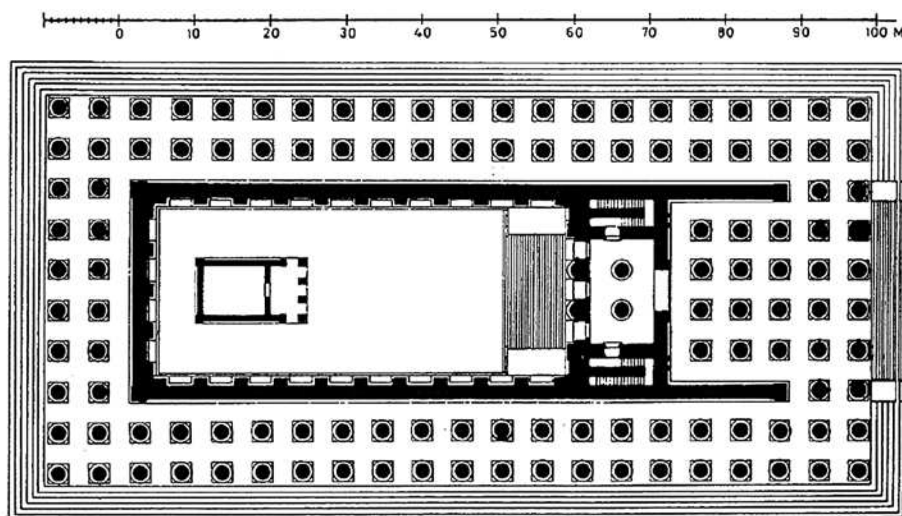



Fig. 1. Plan du temple d'Apollon à Didymes d'après Th. Wiegand.

Autant dire que l'identification des chemins de la transcendance, pour les périodes classique, hellénistique ou romaine, relève de la gageure. Trois monuments exceptionnels nous paraissent cependant encore capables de révéler, chacun dans un genre très différent, quelques-unes des voies qui ont été suivies, d'un bout à l'autre de la Méditerranée, pour exprimer à travers des créations architecturales singulières une forme de religiosité, voire de mysticisme, toujours perceptible à qui sait regarder.

Le premier est le temple d'Apollon de Didymes, près de Milet. Vitruve cite dans la préface de son livre VII ce Didymeion du IVème siècle av. J.-C. parmi les quatre monuments qui « par leur perfection et la science de leur conception architecturale suscitent respect et admiration (*suspectus*, seule occurrence dans l'ensemble du traité) pour les dieux en leur demeure »[11], mais il ne s'attarde pas sur ses singularités, même lorsqu'il donne des exemples de temples hypèthres au livre III[12]. Il s'agit en fait d'un sanctuaire oraculaire où tout semble avoir été conçu pour impressionner les pèlerins ou les consultants, et qui fonctionna comme tel pendant la période romaine impériale (Fig. 1). Si sa disposition a été en partie imposée par la présence d'une source qui avait déjà conditionné l'organisation du temple archaïque, la monumentalité de ce diptère ionique doté d'une péristasis de 108 colonnes, et plus encore le cheminement imposé aux fidèles le désignent comme une composition unique en son genre : parvenus au sommet de l'escalier axial qui s'ouvrait dans la haute crépis, les visiteurs, après avoir franchi la double colonnade décastyle, immergés dans la densité des colonnes du pronaos dodécastyle, parvenaient au pied d'une étonnante pièce transversale à deux colonnes corinthiennes ouverte mais inaccessible, puisqu'elle était dotée d'un seuil de près de 1, 50 m. Cette « porte sacrée », dans la baie de laquelle une colonne entière du Parthénon aurait pu trouver place avec son entablement, n'était autre que celle à partir de laquelle Apollon lui-même parlait à la foule par le truchement des prêtres qui, véritables prophètes, étaient censés interpréter sa pensée. Pour gagner le sèkos proprement dit, qui était en fait, comme l'indiquent plusieurs inscriptions,

11 Vitruve, VII, *praef.* 16.
12 III, 2, 8.

un immense adyton où seuls quelques rares privilégiés étaient admis, il convenait de se diriger vers les angles du pronaos où s'ouvraient de petites portes presque invisibles au premier regard, qui menaient à un tunnel voûté et en pente, dépourvu de lumière, au terme duquel rayonnait comme une promesse l'éclat du soleil. Au terme de ce parcours quasiment initiatique, les consultants de l'oracle débouchaient en effet dans un espace non couvert, de 21,71 sur 53,63 m, que dominait du haut de ses 24 marches la salle à deux colonnes à l'est, et où s'élevait dans la partie occidentale un petit temple (naïskos) qui abritait la statue du dieu. Sur la plus grande partie de l'aire libre, non dallée, régnait un bois de lauriers. La puissance évocatrice de cet endroit tenait à vrai dire à la présence des murs hauts de 25 m qui l'entouraient ; ils étaient rythmés par des pilastres qui s'élevaient sur un énorme socle et dont les chapiteaux en sofa, dont la polychromie, aujourd'hui disparue, soulignait la riche décoration, encadraient une frise de griffons se faisant face de part et d'autre de la lyre apollinienne. Au-dessus se déployait un entablement dont les moulures de couronnement, finement ciselées et peintes, semblaient soutenir directement le ciel. Cette unité spatiale préservée malgré le gigantisme de structures dont le caractère surhumain, en quelque sorte, était accentué par l'inaccessibilité, et ce lien organique suggéré avec la voûte céleste ne pouvaient qu'entretenir, et entretiennent encore en dépit du caractère ruiniforme de l'ensemble, une émotion spécifique que peu de monuments antiques sont capables de susciter. Cette « cour », plus vaste qu'aucun autre espace interne, où le temple de Tégée par exemple aurait tenu sans la remplir complètement, et qui par son ampleur surpasse tous les dispositifs des autres temples hypèthres, comme celui du sèkos de l'Olympiéion hellénistique d'Athènes, constitue l'une des créations les plus étonnantes de la fin du classicisme grec[13]. D'autant qu'elle est, au cœur du sanctuaire, l'aboutissement d'une séquence en elle-même extraordinaire, après la « forêt mystique » du pronaos et la « salle des apparitions ». Le *suspectus* de Vitruve doit pouvoir s'entendre, devant un tel édifice, au propre comme au figuré.

Un temple dont les vestiges viennent d'être publiés, et dont la restitution en plan comme en élévation ne laisse plus guère de doute, celui de Qasr Al-Bint à Pétra, présente, dans un tout autre contexte, des caractères similaires, bien que sa conception d'ensemble et sa monumentalité soient très différentes[14]. Certes son volume carré très massif, les petites colonnes corinthiennes du portique qui l'enserre sur trois côtés et laissent émerger sur plus du double de leur hauteur les murs du sanctuaire, les deux étages des pièces qui flanquent l'adyton témoignent d'exigences liturgiques particulières. Mais une recherche comparable de la valorisation d'une sorte de « saint des saints » s'y fait jour, à travers une mise en scène certes moins inattendue et moins extensive que celle du temple d'Apollon, mais digne qu'on s'y attarde un instant. Bien que les formes héritées de l'architecture gréco-romaine, tel le pronaos tétrastyle, se trouvent intégrées à une conception globale typique des sanctuaires nabatéens, où l'on entrevoit également de profondes influences égyptiennes, la façon dont se succèdent, après l'imposant vestibule, la *cella* proprement dite, disposée transversalement et éclairée par de hautes fenêtres, puis l'adyton central surélevé, accessible par deux escaliers latéraux, donne à penser que la démarche imposée au fidèle n'est pas sans rappeler celle qui caractérisait le Didymeion. A la fin du Ier s. av. J.-C., et pour des divinités qui sont peut-être des interprétations régionales de Baal et d'Aphrodite, le même sentiment de respect, la même impression de rupture avec le monde profane sont suscités avec des moyens comparables (cheminement axial, chan-

13 Sur l'ensemble du temple hellénistique de Didymes, Voigländer 1975; Wesenberg 1983, 87-94 ; Rumscheid 1994, 9-12, 217-236 ; Gruben 2001, 406-412.

14 Zaiadine *et alii* 2003.

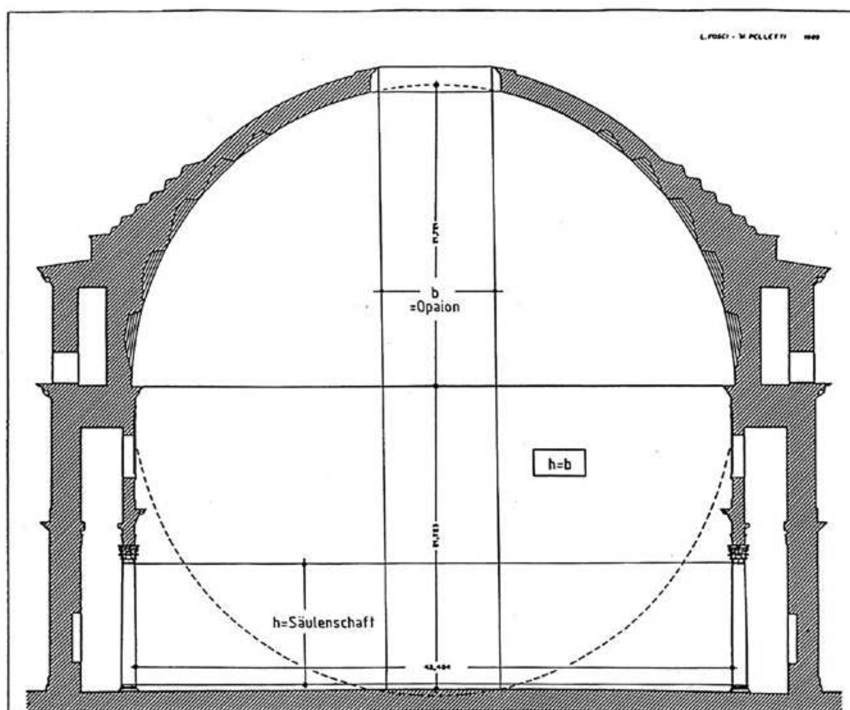



Fig. 2. Coupe sur la rotonde du Panthéon, d'après M. Pelletti et G. et N. Sperling.

gements de niveau), dont la disparition de la polychromie, en particulier sur les parois de l'adyton qui évoquent un édicule sous fronton, ne donnent plus qu'une image affaiblie.

Toutefois pour enregistrer une « participation » de la voûte céleste à l'architecture, qui se manifeste sous une forme aussi efficace et aussi impressionnante qu'au temple ionique d'Apollon, il faut franchir plusieurs siècles, et se rendre au Panthéon d'Hadrien de Rome. Les multiples dessins et études qui en ont été donnés, de Palladio à Desgodets, de De Fine Licht à MacDonald et à Wilson Jones, nous dispensent de fournir une description détaillée de l'un des édifices les plus admirés sinon les mieux connus de l'Antiquité classique, « la plus importante création de toute l'histoire de l'architecture occidentale »[15]. Les recherches de ces dernières décennies se sont concentrées sur l'analyse métrologique et la cohérence arithmo-géométrique de l'ensemble, dont on a tenté de tirer un symbolisme à la fois numérologique et philosophique plus ou moins élaboré[16]. Ces investigations sont d'autant plus légitimes que depuis 1989 les relevés de M. Pelletti et les observations de G. Martines fournissent une base pour la première fois extrêmement précise et entièrement fiable à toutes les analyses dimensionnelles de la rotonde et de sa coupole[17]. Nous noterons seulement ici que la superposition du cylindre et de la sphère met en œuvre,

15 Palladio, 1570, IV, 20, 73-84 ; Desgodets 1682, 1-62 ; De Fine Licht 1968 ; MacDonald 1976 et 1982, 94-121; Wilson Jones, 2000, 176-213. Voir aussi Gros 2002, 33-53 et 2011, 173-178. La formule que nous citons est due à MacDonald 1976.

16 C'est en particulier le nombre 28 (celui de la série des coffrages de la coupole) qui a retenu la plus grande attention: il s'agit de l'un des très rares « nombres parfaits », au sens euclidien et néopythagoricien du terme, en ce qu'il est la somme de ses propres diviseurs.

17 Pelletti 1989 et Martines 1989.

sous une forme gigantesque, la démonstration élaborée par Archimède où sont énoncées les propriétés de ces deux volumes lorsqu'ils ont le même diamètre (Fig. 2). Quand on se souvient par ailleurs que la sphère représente, dans la série des polyèdres platoniciens, l'univers dans sa globalité tel que voulu par le Démiurge, la symbolique de cet extraordinaire espace interne, qui bénéficie de surcroît de l'effet de surprise entretenu par le caractère très traditionnel du pronaos qui ne laisse nullement prévoir une *cella* circulaire, se révèle d'une rare efficacité. L'exact contemporain d'Hadrien, Nicomaque de Gerasa, auteur entre autres d'une *Introduction mathématique*, versait au même moment les doctrines platoniciennes au crédit du pythagorisme, essentiellement à partir du *Timée*[18]. Mais il est clair que même s'il n'était pas au fait de ces savantes spéculations, le visiteur, soudain plongé dans la pénombre de cette immense rotonde de près de 44m de diamètre sans relais intermédiaire, ne pouvait que lever les yeux vers son couvrement parfaitement hémisphérique, irrémédiablement attiré par l'oculus sommital ouvert sur le ciel. Il lui suffisait alors de rester quelque temps au cœur de cet ensemble si impressionnant par son ampleur, son caractère enveloppant et son unité plastique pour comprendre que les rayons du soleil qui surgissent ainsi à plus de 43m de hauteur ne constituent pas seulement une source lumineuse, mais structurent l'espace interne et magnifient ses parois, en décrivant au fil des heures un circuit qui met en valeur le prodigieux décor marmoréen dont au premier regard on ne peut pas saisir la richesse. Cette participation du mouvement du soleil à la définition même du sanctuaire, est évidemment l'élément décisif de l'effet de transcendance qui se dégage de la composition. Même si, contrairement à ce qui a été dit parfois, la coupole du Panthéon n'a jamais été conçue comme un cadran solaire ou un calendrier, on doit admettre que le déplacement horizontal du cercle lumineux exprime dans son immuable régularité le déroulement du jour, cependant que son déplacement vertical rend compte du rythme des saisons. Sans aller, comme l'a voulu récemment G. Sperling au terme d'une étude ingénieuse, jusqu'à voir dans ce montage l'affirmation d'une théorie héliocentrique, il est permis de considérer que c'est la mécanique céleste dont les dieux sont garants qu'il est donné ainsi de suivre et d'admirer[19]. En nul autre endroit du monde occidental, à notre connaissance du moins, la dynamique du cosmos n'est rendue avec autant de puissance, et la place de l'homme, dans l'univers clos de la conception antique, n'a été plus génialement définie. Ce contact immédiat et bouleversant du fidèle avec la totalité d'un monde qui l'englobe et le dépasse exprime mieux et plus que partout ailleurs ce que les Anciens n'appelaient pas la transcendance, mais qu'il leur arrivait de vivre, en quelques lieux privilégiés, dont nous avons seulement essayé en ces quelques pages de décrire le fonctionnement, à la faveur de quelques exemples.

18 D'Ooge *et alli*, 1926.
19 Sperling 1999 ; voir à ce sujet Gros, 2001, 531-534.

# *Bibliographie*


Benzina Ben Abdallah, Z. 1986: *Catalogue des inscriptions païennes du musée du Bardo*,CEFR 92, Roma.

Callebat, L., Fleury, Ph. 1995: *Dictionnaire des termes techniques du* De architectura *de Vitruve*, Hildesheim.

De Fine Licht, K 1968: *The Rotunda in Rome. A Study of Hadrian's Pantheon*, Copenhague.

Desgodets, A 1682: *Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement*, Paris (fac-similé Paris, 2008).

Gros, P. 1992: *Vitruve. De l'architecture, livre III*, Paris.

Gros, P. 1992: *Vitruve. De l'architecture, livre IV*, Paris.

Gros, P. 2001: Compte rendu du livre de G. Sperling, *L'Antiquité classique*, LXX, 531-534.

Gros, P. 2002: «Hadrien architecte: bilan des recherches», M. Mosser et H. Lavagne (éds.), *Hadrien empereur et architecte*, Paris, 33-53.

Gros, P. 2011[3]: *L'architecture romaine. I, Les monuments publics*, Paris, 173-178.

Gruben, G. 2001: *Die Tempel der Griechen*, München, 406-412.

MacDonald, W. 1976: *The Pantheon. Design, Meaning and Progeny*, London.

MacDonald, W. 1982[2]: *The Architecture of the Roman Empire. Volume I: An Introductory Study*, New Haven, London, 94-121.

Martines, G. 1989: «Argomenti di geometria antica a proposito della cupola del Pantheon», *Quaderni di Storia dell'Architettura*, 13, 3-10.

D'Ooge, M.L., Robbins, F.E., Karpinski, L.C. 1926: *Nicomachus of Gerasa, Introduction to Arithmetic* New York, London.

Palladio, A. 1570: *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia, IV, 20.

Pelletti, M. 1989: «Note al rilievo del Pantheon», *Quaderni di Storia dell'Architettura* 13, 10-18.

Rumscheid, Fr., 1994: *Untersuchungen zur kleinasiatischen Bauornamentik des Hellenismus*, Mainz.

Scheid, J. 1995: «Les espaces cultuels et leur interprétation», *Klio* 77, 424-432.

Sperling, G. 1999: *Das Pantheon in Rom. Abbild und Mass des Kosmos*, Kassel.

Van Andringa, W. 2009: *Quotidien des dieux et des hommes. La vie religieuse dans les cités du Vésuve à l'époque romaine,* BEFAR 337, Roma, 121-130.

Voigtländer, W. 1975: *Der jüngste Apollontempel von Didyma,* Istanbuler Mitteilungen Beiheft 14, Tübingen.

Wesenberg, B. 1983: *Beiträge zur Rekonstruktion griechischer Architektur nach literarischen Quellen*, Berlin, 87-94.

Wiegand, Th. 1941-1958: *Didyma*, Berlin.

Wilson Jones, M. 2000: *Principles of Roman Architecture*, New Haven, London, 173-213.

Zayadine, F., Larché Fr., Dentzer- Feydy, J. 2003: *Le Qasr Al-Bint de Pétra. L'architecture, le décor, la chronologie et les dieux*, Paris.

# *Typhée et le volcan : à propos de l'œnochoé du British Museum F237*

Pascale Linant de Bellefonds
CNRS, UMR 7041 Archéologies et Sciences de l'Antiquité

Membre des instances internationales du *LIMC*[1] depuis les débuts de l'entreprise, Ricardo Olmos est aussi l'auteur de nombreux articles du *Lexicon*. Le tout premier d'entre eux, publié en 1981, était consacré au Géant Alcyonée[2]. C'est à une autre figure célèbre du gigantisme, Typhée[3], que je souhaite consacrer cette courte étude dédiée à Ricardo en témoignage d'une amitié aussi ancienne que le *LIMC*. Plus précisément, j'aimerais revenir sur l'interprétation de la scène figurée sur l'œnochoé apulienne du British Museum F237[4], qu'un faisceau d'indices permet d'interpréter avec certitude comme la défaite de Typhée.

Attribuée par A.D. Trendall au Groupe du Vent, dont la production s'inscrit dans le sillage du Peintre de Baltimore, cette œnochoé à haut col (Fig. 1) est datée des années 320-310 av. J.-C. La scène se déroule tout autour de la panse. Au-dessus de la mer dont les vagues ondulent à la partie inférieure du champ figuré, un majestueux quadrige est lancé à vive allure en direction d'un monstre anguipède figuré dans la partie droite. Deux personnages occupent le char (Fig. 2): Zeus, barbu, les cheveux ceints d'une couronne, l'himation tombant de l'épaule gauche pour envelopper le bas du corps, brandit son foudre de la main droite tout en se tenant de l'autre main au rebord du char ; à sa gauche Hermès, que l'on identifie à son pétase à larges bords noué sous le menton, fait office d'aurige : penché à l'avant du char, la chlamyde rejetée dans le dos, il tient les rênes de la main gauche et lève un aiguillon de la droite. Au-dessus des chevaux de l'attelage, trois rosettes et une étoile se détachent sur le fond noir (Fig. 1). Sous les jambes du quatrième cheval, à l'extrémité droite de la représentation, un personnage barbu et anguipède, le dos couvert d'une peau de bête nouée autour du cou, s'enfuit vers la droite, tournant le dos au quadrige (Fig. 3). Il est fortement incliné, sous le poids d'une grosse masse rocheuse qui pèse sur sa tête et qu'il saisit de ses deux mains levées. Ce rocher est surmonté d'une énorme tête tournée de profil à gauche, aux joues boursouflées, au front bombé et fendu d'une ride verticale, au nez bulbeux, aux oreilles pointues ; de la bouche, que dissimule le gonflement des joues, s'échappe une série de lignes en rehaut blanc disposées en éventail.

Cette scène a été diversement interprétée: si tous les commentateurs s'accordent pour reconnaître Zeus et Hermès dans les occupants du quadrige, certains ont vu ici un épisode de la Gigantomachie, d'autres une représentation du combat de Zeus contre Typhée, quelques-uns enfin parlent de

1 *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*.
2 Olmos 1981.
3 Parfois dénommé aussi Typhon.
4 Walters 1896, 114 n° F237 ; Trendall et Cambitoglou 1982, 933 n° 128 pl. 367, 1. Voir aussi : Vian 1951, 11 n° 12 ; Vian 1988, 236 n° 402 ; Touchefeu-Meynier 1997, 149 n° 15*; Aellen 1994, 120. 130-131 pl. 130 n° 105 ; Simon 1997, n° 2 ; Abetel 2007, 31 fig.19.

Gigantomachie tout en donnant à l'anguipède le nom de Typhée[5]. Cette ambiguïté est partiellement justifiée par les analogies entre Typhée et les Géants. Dernier fils de Gaia, Terre, selon la plupart des sources, doté d'une taille prodigieuse, Typhée, à l'instar des Géants, appartient à cette catégorie des créatures primordiales que Zeus dut affronter pour établir définitivement l'ordre olympien. Pindare déjà, en rappelant que tous deux furent châtiés pour leur orgueil, établissait un parallèle entre le sort de Typhée et celui du roi des Géants Porphyrion[6]. Comme F. Vian l'a bien mis en évidence[7], l'interpénétration des deux mythes s'intensifie au IVe s. avant notre ère, lorsque le paysage de la Gigantomachie se déplace de la Chalcidique dans les régions volcaniques d'Italie méridionale où Typhée, quant lui, est localisé depuis longtemps. Si, pour Pindare, Typhée est enseveli sous l'Etna[8] et même sous l'ensemble de la région qui va des hauteurs de Cumes à la Sicile[9], et si Phérécyde de Léros situe le monstre sous l'île d'Ischia (Pithécuse) au nord du golfe de Naples[10], Lycophron, suivant peut-être en cela Timée qui place la Gigantomachie dans les Champs Phlégréens[11], localise non seulement Typhée mais aussi les Géants sous Pithécuse, « l'île qui écrase le dos des Géants et le corps du sauvage Typhon et qui bouillonne de lave brûlante »[12]. Comme le commente É. Prioux, « que Typhon soit mentionné sous son nom, sans recherche de cryptage, en fait un cas assez exceptionnel dans l'*Alexandra* »[13]. Sans doute consentie par Lycophron en raison de la diversité des traditions, cette précision atteste, il convient de le souligner, qu'au début du IIIe siècle av. J.-C. encore une nette distinction est établie entre Typhée et la cohorte anonyme des Géants[14]. Ces remarques préliminaires nous invitent donc à lever toute ambiguïté terminologique : le monstre anguipède de l'œnochoé apulienne est soit Typhon, soit un Géant, et l'épisode figuré est, par conséquent, dans le premier cas une Typhonomachie, dans le second une Gigantomachie. Or, cette image comporte plusieurs détails – certains tout à fait inhabituels – qui permettent de trancher définitivement en faveur de la première interprétation.

Commençons par les protagonistes et tout d'abord par les occupants du char, dont l'identification ne pose pas de problème. Qu'Hermès joue ici le rôle d'aurige de Zeus n'a en soi rien de surprenant : bien qu'admis au rang des Olympiens, il reste un dieu subalterne, habitué à rendre à Zeus les services les plus divers ; de surcroît, l'une de ses fonctions majeures est de guider. Néanmoins, s'il s'agit ici d'une Gigantomachie, nous pouvons nous étonner qu'Hermès ne prenne pas une part plus directe au combat[15]. Il est vrai que sur un cratère apulien de Bochum attribué au Peintre des Enfers et donc légèrement plus ancien que l'œnochoé, c'est aussi Hermès qui conduit le quadrige de Zeus et pourtant le contexte gigantomachique

5 C'est le cas de la notice du vase sur le site Internet du British Museum, qui reproduit la description et l'identification de Walters 1896 ; on notera aussi que Vian 1988, hésitant entre les deux interprétations (« Géant anguipède barbu ou Typhée »), inclut ce vase dans son catalogue des Géants (n° 402).

6 Pindarus, *P.* 8, 12-18.

7 Vian 1973, 36-39.

8 Pindarus, *O.* 4, 6-7.

9 Pindarus, *P.* 1, 15-28 ; de même Eschyle, dans son *Prométhée*, dépeint Typhée crachant le feu de l'Etna après avoir été foudroyé par Zeus (Aeschylus, *Pr.* 351-372).

10 Pherecydes Lerius *FGrHist* 3 F 54 = Schol. Apollonius Rhodius, *Arg.* 2, 1209-1215.

11 *Cf.* Diodorus Siculus 4, 21, 5-7 ; Strabo 5, 4, 4-9.

12 Lycophro 688-689, traduction É. Prioux.

13 Exemplier diffusé lors de la table ronde *Géants et Gigantomachies*, Naples, Centre Jean Bérard et Musée Archéologique, 14-15 novembre 2013.

14 Pour la datation de l'*Alexandra*, je privilégie la datation haute, au début du IIIe siècle av. J.-C., que semblent confirmer plusieurs études récentes : voir Cusset et Prioux (dir.) 2009.

15 Sur le rôle actif d'Hermès dans les Gigantomachies figurées, voir : Vian 1988, p. 259.

est cette fois bien assuré[16]. Sur toutes les autres gigantomachies apuliennes, cependant, le char de Zeus est invariablement conduit par Niké[17]. Il convient alors de se demander si la présence d'Hermès comme auxiliaire de Zeus n'est pas davantage justifiée dans le cas d'une Typhonomachie. Or, une version de cet affrontement transmise par le mythographe Apollodore y fait intervenir Hermès d'une façon singulière. Typhée, engendré par Gaia pour venger ses autres rejetons les Géants, s'élance vers le ciel, provoquant la fuite des dieux en Égypte où ils se dissimulent sous la forme d'animaux. Seul Zeus engage le combat avec le monstre qui parvient à l'emprisonner dans ses spires de serpent et à lui sectionner les nerfs des mains et des pieds. Mais grâce à une ruse d'Hermès et de son complice Égipan, Zeus recouvre ses nerfs et sa force et, monté sur son char, se lance en le foudroyant à la poursuite de Typhée, jusqu'à la mer de Sicile où il jette sur lui l'Etna[18]. Le rôle décisif prêté ici à Hermès pour assurer la victoire de Zeus justifie, sur l'image apulienne, la présence du dieu comme aurige de l'attelage divin. L'on pourra nous objecter que le texte d'Apollodore est très postérieur au vase. Or, il y a tout lieu de penser que cette péripétie était connue antérieurement : le poète hellénistique Nicandre de Colophon la raconte dans le livre IV des *Heteroioumena*[19] et, surtout, l'épisode de la poursuite des dieux par Typhon était déjà mentionné par Pindare[20].



Fig. 1. ©The Trustees of the British Museum. 

Tournons-nous maintenant vers le monstre anguipède. Sa seule morphologie ne suffit pas à nous renseigner sur son identité. Certes, Typhée est anguipède dès ses première apparitions dans les arts figurés[21] et il le restera sur les rares images plus récentes où le contexte permet de l'identifier avec certitude[22] ; cette hybridité est plus ou moins conforme aux portraits littéraires du monstre qui associent

16 Bochum, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität, inv. S 993, vers 330-320 av. J-C. : Vian 1988, n° 396*. On notera que la représentation du quadrige et de ses occupants – Zeus armé du foudre, Hermès tenant rênes et aiguillon – est presque identique à celle de l'œnochoé.

17 Vian 1988, n^os^ 321, 390*, 391*, 393, 397, 398, 403 ; Linant de Bellefonds 2009, n^os^ add.8*, add. 10, add. 12, add. 13.

18 Apollodorus, *bibl.* 1 [39-44] 6, 3.

19 Transmis par Antoninus Liberalis 28. Pour Nicandre, je retiens la datation la plus probable, sous Attale III. On notera que dans les *Métamorphoses* d'Ovide l'épisode de la transformation des dieux en animaux forme le sujet du chant de la Piéride (Ovidius, *met.* 5, 321-331) dans le concours musical qui l'oppose aux Muses, et que l'hymne par lequel Calliope lui réplique débute par le récit du châtiment de Typhon écrasé sous la Sicile (*met.* 5, 346-356).

20 *Prosodia*, fr. 91 Snell, cité par Porphyrius, *de abst.* 3, 16. Sur ce passage de Pindare, voir: Griffiths 1960. Il n'est pas impossible, en outre, qu'Eschyle fasse allusion aussi à la fuite des dieux lorsqu'il fait dire à Prométhée, à propos de Typhée : « Il s'était dressé contre tous les dieux, sifflant l'effroi par sa terrifiante mâchoire » (Aeschylus, *Pr.* 354-355, traduction P. Mazon, Paris, 1984).

21 Il s'agit de brassards de boucliers de la première moitié du VI^e^ s. av. J.-C., de fabrication corinthienne : Touchefeu-Meynier 1997, n^os^ 16*19°.

22 Sur les critères d'identification, je m'associe pleinement à la prudence exprimée par O. Touchefeu-Meynier dans le commentaire de son article du *LIMC* (Touchefeu-Meynier 1997, 150).

à son corps des serpents[23], même si le premier auteur à le dépeindre comme véritablement mi-homme, mi-serpent, est Apollodore[24]. Mais c'est une caractéristique que Typhée partage avec d'autres enfants de la Terre et plus particulièrement avec les Géants dont on sait, depuis les études pionnières de F. Vian, qu'ils deviennent anguipèdes dans l'iconographie apulienne à partir du IVe s. av. J.-C.[25]. De surcroît, l'anguipède de l'œnochoé est dépourvu d'ailes alors que l'iconographie prête habituellement à Typhée une ou plusieurs paires d'ailes, ce qui, là encore, correspond aux portraits littéraires. On fera néanmoins remarquer qu'inversement apparaît au IVe siècle, en Italie méridionale, un nouveau type iconographique de Géant, anguipède *et* ailé, alors que les sources littéraires sont muettes à ce sujet[26]. Par conséquent, même si l'on peut hésiter à reconnaître Typhée dans l'anguipède non ailé de l'œnochoé, l'absence d'ailes ne me semble pas dirimante. Mais, plus encore que la morphologie du personnage, c'est son attitude qui permet de faire pencher la balance en faveur de Typhée : loin de faire face à son adversaire comme on l'a parfois affirmé[27], il lui tourne le dos dans un mouvement de fuite et, le buste penché en avant, « tombe comme à genoux sur ses jambes serpentiformes »[28]. Pourquoi le monstre est-il si fortement incliné ? Parce qu'il fléchit sous le poids de l'énorme charge qui pèse sur sa tête : car, contrairement à ce que *tous* les commentateurs ont écrit, il ne « soulève » pas la masse rocheuse, il la *subit*, à tel point que le rocher lui enserre littéralement la tête, formant autour d'elle comme une épaisse couronne. L'anguipède se démarque ici des Géants porteurs de rochers de la céramique apulienne, dont les uns s'efforcent de soulever le bloc du sol[29], tandis que d'autres le tiennent suspendu au-dessus de leur épaule[30] ou le portent à bout de bras[31] : tous sont dans une attitude offensive ou défensive, tandis que le monstre de l'œnochoé est manifestement déjà vaincu[32].

Avant d'en venir au rocher lui-même et à l'interprétation de la tête qui le surmonte, j'aimerais commenter un autre détail signifiant de cette image. On n'a pas jusqu'à présent suffisamment souligné que la mer marque la limite inférieure de *toute* la représentation : l'attelage divin se déplace ainsi au-dessus des flots, avec lesquels le monstre anguipède est quant à lui en contact direct, à tel point que ses jambes serpentines, enroulées sur elles-mêmes, se confondent partiellement avec les ondulations de l'eau. L'affrontement se situe donc sur la mer, ce qui est inconcevable dans le cas d'une Gigantomachie, combat terrestre par excellence. Au contraire, le récit d'Apollodore y insiste, la poursuite de Typhée s'achève dans la « mer de Sicile » ; cette poursuite maritime était sans aucun doute nécessitée par le fait que la même tradition qui faisait succomber Typhée sous l'Etna le faisait naître en Cilicie[33]. Par conséquent, il ne peut s'agir sur l'œnochoé apulienne que de l'épisode final de la Typhonomachie, que marque l'ensevelissement du monstre, foudroyé par Zeus, sous l'Etna. L'aspect même du rocher qui pèse sur la tête de l'anguipède est, à cet égard, intéres-

23 Déjà Hesiodus, *Th.* 825. Chez Nicandre (= Antoninus Liberalis 28), Typhon est décrit comme anguipède.
24 Apollodorus, *bibl.* 1 [39-40] 6, 3.
25 Voir, en dernier lieu, Vian 1988, 253.
26 Sur le Géant ailé, voir Linant de Bellefonds, à paraître. Je me démarque ici de F. Vian, qui voyait dans l'apparition de ce nouveau type iconographique l'influence de certaines représentations étrusques de Typhée.
27 Ainsi Aellen 1994, 130 : « Le dieu brandit son foudre pour combattre le monstre qui lui fait face et qui se défend avec un rocher. »
28 J'empreinte l'expression à Touchefeu-Meynier 1997, nos 16*.
29 Vian 1988, n° 391*.
30 Vian 1988, n° 396* ; Linant de Bellefonds 2009, n° add.8*.
31 Vian 1988, n° 398.
32 Paradoxalement, Aellen 1994, 131, souligne bien cela : « Il est significatif que l'attitude de Typhon soit celle d'un vaincu et que la lutte entre Zeus et Typhon n'ait rien des affrontements réels que l'on trouve dans les images de Gigantomachie. »
33 Ainsi Aeschylus, *Pr.* 351-365 et Pindarus, *P.* 15-21. Sur les origines orientales de Typhée, voir Vian 1960 (en particulier 20-21 pour la Cilicie) et Bonnet 1987.



Fig. 2. 

sant. Les lignes concentriques en rehaut blanc qui en marquent la surface n'ont sans doute pas qu'une fonction ornementale : elles sont, à mon sens, destinées à traduire la structure très particulière d'une roche volcanique. Cette hypothèse me semble confirmée par certains détails d'un cratère apulien à volutes attribué au Peintre de Darius dont les fragments sont aujourd'hui conservés au Musée de Hambourg[34]. La scène figurée sur ce cratère fragmentaire est une Gigantomachie, à laquelle participent plusieurs Géants lithoboles. L'un de ces Géants tente de soulever un gros rocher dont la surface est pareillement marquée de cercles concentriques, mais il en est empêché par son adversaire divin, qui n'est autre qu'Héphaïstos, maître du feu et des volcans[35]. Or, sur le même vase deux autres Géants soulèvent chacun une masse rocheuse dont la surface, cette fois, est lisse mais agrémentée d'éléments de végétation et d'architecture sacrée[36]. De toute évidence le Peintre de Darius, en artiste expérimenté, entendait ainsi distinguer des rochers de natures diverses : volcan dans le premier cas, rocher « habité », voire sacré, dans le second. C'est donc bien au même procédé pictural qu'a eu recours le peintre de l'œnochoé pour figurer la roche volcanique – probable évocation de l'Etna – qui pèse si lourdement sur Typhée.

Il reste à comprendre la signification de l'étrange tête qui semble surgir de ce rocher et qui demeure jusqu'à présent un *hapax* dans la céramique apulienne. Quelles que soient les versions de la défaite de Typhée, elles s'accordent sur un point : une fois anéanti par Zeus, le monstre continue néanmoins à se manifester, ne menaçant plus désormais les dieux mais les humains. Dans la *Théogonie* d'Hésiode, le corps foudroyé de Typhée est jeté par Zeus dans le Tartare ; c'est alors que du monstre naissent les vents, non pas Notos, Zéphyr et Borée[37], dont Hésiode dit qu'ils sont fils d'Aurore et d'Astraios et frères de « l'Étoile du matin et des Astres étincelants dont se couronne le ciel »[38], mais les vents dévastateurs qui « sur la mer, soufflent à l'étourdie »[39]. Pour Eschyle et pour Pindare, c'est dans les torrents bouillonnant de feu des éruptions volcaniques que Typhée, prisonnier de l'Etna, continue à exhaler sa colère[40]. On peut dès lors entrevoir deux interprétations possibles pour cette tête boursouflée et la mettre en relation, soit avec une manifestation atmosphérique, soit avec un phénomène volcanique. Sans doute influencés par des images des Vents plus

34 Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe, inv. 2003.130 : Linant de Bellefonds 2009 , n° add. 10° (notice de C. Ioannitis) ; Hurschmann 2012, 34-39, pl. 17-23. Le vase est daté vers 340-320 av. J.-C.
35 Hurschmann 2012, pl. 21, 2.
36 Hurschmann 2012, pl. 22, 5.
37 Hesiodus, *Th*. 869-871.
38 Hesiodus, *Th*. 378-382.
39 Hesiodus, *Th*. 872 (traduction P. Mazon, Paris, 1979).
40 Aeschylus, *Pr*. 370-372 ; Pindarus, *P*. 1, 21-28.

tardives[41], la plupart des commentateurs y ont vu un génie ou un dieu du vent soufflant avec violence contre l'attelage de Zeus pour ralentir sa course[42]. Mais, comme cela vient d'être rappelé, les vents du désordre nés de Typhée vaincu sont inoffensifs à l'égard des dieux. Il faut alors nuancer l'interprétation : si le souffle est dirigé vers l'attelage divin, c'est plutôt pour montrer que ces vents ne sont pas d'origine divine. Un détail peut confirmer cette lecture : l'étoile et les rosettes qui surmontent les chevaux n'évoquent-ils pas l'étoile et les astres lumineux, frères de Notos, Borée et Zéphyr, les vents réguliers d'essence divine[43] ? L'image insisterait ainsi sur cette capacité de nuisance que conserve Typhée, susceptible en déclenchant les vents violents de brouiller dans le ciel la route des astres[44]. Mais les sources littéraires, on l'a vu, laissent entrevoir une autre interprétation. E. Simon est à notre connaissance le seul auteur à avoir perçu un lien possible entre cette image et le feu : tout en incluant l'œnochoé dans son catalogue de représentations figurées des Vents, elle réfute l'interprétation traditionnelle et voit dans cette tête Typhée en personne opposant le feu chthonien au feu céleste de Zeus matérialisé par le foudre[45]. Je ne retiendrai de cette interprétation que la confirmation de la nature « volcanique » de Typhée pour proposer une troisième explication : surgissant du rocher-volcan sous lequel est écrasé le monstre, cette tête boursouflée exprime probablement tout à la fois les vents sauvages et les phénomènes volcaniques – feu, nuées ardentes – traditionnellement associés à Typhée. Pindare qui, dans la première *Pythique,* décrit le spectacle de l'Etna vomissant le feu sous l'effet de la fureur du monstre[46] n'évoque-t-il pas aussi, dans la quatrième *Olympique*, « l'Etna, masse battue par les vents qui pèse sur le farouche Typhon »[47] ?



Fig. 3. ©The Trustees of the British Museum. All rights reserved.

Par cette subtile association de détails aussi originaux que riches en signification, cette modeste image confirme, on le voit, que même dans ces dernières années de la production apulienne, des peintres et leurs commanditaires, issus probablement des populations indigènes de l'Italie méridionale, demeuraient soucieux d'afficher leur adhésion aux mythes les plus fondamentaux de la Grèce.

41 À l'exception d'une image de Borée, figuré sous l'aspect d'une tête joufflue – mais dont le souffle n'est pas visible –, sur un vase du cabirion de Thèbes (Oxford, Ashmolean Museum, inv. 262 : Kaempf-Dimitriadou 1986, n° 3*), les Vents ne sont représentés sous la forme de têtes en train de souffler qu'à partir de l'époque impériale : *cf.* Simon 1997.

42 Comme on l'aura compris, c'est de cette interprétation que découle le nom de « Groupe des Vents » choisi par Trendall pour désigner le groupe de peintres auquel il a attribué cette œnochoé et les vases qui lui sont apparentés.

43 On notera que, bien après Hésiode, un poète hellénistique du début du IIIe s. av. J.-C., Aratos, souligne cette parenté des vents et des astres: Aratus, *Phen.*, 783-798. *Cf.* Aristoteles, *Mete.* 367 b 25-27 qui voit un lien entre les éclipses de lune et les vents.

44 Cette image des vents sauvages effaçant la route des astres est développée par Eschyle à la fin de son *Prométhée* : Aeschylus, *Pr.* 1043-1050.

45 Simon 1997, n° 2. L'auteur interprète par ailleurs l'anguipède comme un Géant et voit dans cette scène une Gigantomachie.

46 Pindarus, *P.* 1, 15-28.

47 Pindarus, *O.* 4, 6-7.

## *Bibliographie*


Abetel, E. 2007: *La Gigantomachie de Lousonna-Vidy suivie de considérations sur la transmission du motif de l'anguipède*, Lausanne.

Aellen, Ch. 1994: *À la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italiote*, Kilchberg.

Bonnet, C. 1987: «Typhon et Baal Ṣaphon», E. Lipiński (éd.), *Phoenicia and the East in the first millenium B.C.*, Leuven, 101-143.

Cusset, C. et Prioux, É. (dir.) 2009: *Lycophron : éclats d'obscurité*, Saint-Étienne.

Griffiths, J.G. 1960: «The Flight of the Gods before Typhon: An unrecognized Myth», *Hermes* 88, 1960, 374-376.

Hurschmann, R. 2012: *Corpus Vasorum Antiquorum*, Deutschland 91, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 2, Unteritalische rotfigurige Keramik, München.

Kaempf-Dimitriadou, S. 1986: *s.v.* «Boreas», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* III, 133-142, vol. 2, pl. 108-122.

Linant de Bellefonds, P. 2009: *s.v.* «Gigantes», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae. Supplementum 2009*, 220-228.

Linant de Bellefonds, P. (à paraître): «Le Géant ailé entre Orient et Occident», *Géants et Gigantomachies entre Orient et Occident*, colloque de Naples, 14-15 novembre 2013.

Neuser, K. 1982: *Anemoi. Studien zur Darstellung der Winde und Windgottheiten in der Antike*, Roma.

Olmos, R. 1981: *s.v.* «Alkyoneus», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* I, 558-564, pl. 417-423.

Simon, E. 1997: *s.v.* «Venti», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII, 186-192, pl. 128-131.

Touchefeu-Meynier, O. 1997: *s.v.* «Typhon», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII, 147-151, vol. 2, pl. 112-113.

Trendall, A.D. et Cambitoglou, A. 1982: *The Red-Figured Vases of Apulia* II, Oxford.

Vian, F. 1951: *Répertoire des Gigantomachies figurées dans l'art grec et romain*, Paris.

Vian, F. 1960: «Le mythe de Typhée et le problème de ses origines orientales», *Éléments orientaux dans la religion grecque ancienne*, Colloque de Strasbourg 22-24 mai 1958, Paris, 17-37.

Vian, F. 1973: «Le syncrétisme et l'évolution de la Gigantomachie», *Les syncrétismes dans les religions grecque et romaine*, Colloque de Strasbourg (9-11 juin 1971) Paris, 25-41.

Vian, F. 1988: *s.v.* «Gigantes», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* IV, 191-270, vol. 2, pl. 108-158.

Walters, H.B. 1896: *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum*, IV. *Vases of the latest period*, London.

# *Kitchenware from the Settlement at Karabournaki/ Thessaloniki in the Archaic Period**

Eleni Manakidou
Aristotle University of Thessaloniki

The ongoing excavations led by a team from the Aristotle University at the coastal site of Karabournaki, in the district of Kalamaria near Thessaloniki in northern Greece, are focused on the ancient settlement itself situated upon an artificial mound, that lies in the locality of a nowadays abandoned military camp[1]. The cemetery of the settlement in the same area has been partly explored until recently[2]; remains of an antique harbour mole are still visible in the water underneath the hill.

Our field work on the site since 1994 provides a quite satisfactory even if not yet fully accomplished overview of the settlement's main structures and spatial organization[3]. Besides vessels with painted or other kinds of decoration – all of which belong either to local or imported "fine pottery", considerable amounts of coarse ware, not only storage pithoi and transport amphorai but also cooking pots, baking pans, serving trays, mortaria and other domestic equipment have been unearthed[4]. Many of these finds derive from deposit pits or from the semi-subterranean "beehive-shaped" dugouts in their second use. These were primarily used as modest dwellings, working and/or storage places and after their abandonment many of them functioned as waste pits; this is to explain why a lot of ceramic material and other household artefacts have been found thrown inside them. Diverse groups of pottery were mixed together with heterogeneous objects belonging to different periods, but they date mainly from the Archaic period being the floruit of the settlement.

Of special interest was therefore during our 2009 campaign the discovery of a beehive-shaped construction that contained, next to layers of ash abundant of seashells (among them also a few fish- and animal bones), large quantities of broken vessels related to cooking, storing and serving activities[5]; in this particular case, it can be assumed that we are dealing with a "fixed" deposition containing sets of related ceramic recipients, mostly local (both handmade and wheelmade) kitchen- and tableware but also local and imported transport amphorai; most importantly, the majority of these vessels can be dated to the 7th. and the first half of the 6th. c. BC. It is also of significance that some of the fragments, especially those belonging to big wheelmade oinochoai and handmade cooking pots (chytrai), were found beside the cockle

* An extended version of this paper was presented at the conference *Ceramics, Cuisine and Culture: the Archaeology and Science of Kitchen Pottery in the Ancient Mediterranean World*, held in the British Museum in December 2010.

1 All relevant literature can be found in the official website of the excavation: karabournaki.ipet.gr

2 Initially from the Allied Forces of the "Entente" during the First World War (British, French and Russian troupes were stationed there) and recently from the Greek Archaeological Service (IST EPKA, Thessaloniki).

3 Tiverios 2009; Tsiafakis 2010.

4 For the meaning of kitchen space and related activities in ancient Greece, see Cahill 2002, 153-168; Foxhall 2007.

5 Tiverios *et alii* 2012.

concentrations, a fact that may point to the possibility of temporary storage and final cooking of molluscs in these vessels. Moreover, the finding of baking pans in the shape of oval clay-platforms and clay mortars of different sizes implies that other sorts of meals were also prepared, as it is indicated by the presence of the smaller amount of grains, animal bones and fish scales. The picture is complemented by the presence of local and imported transport amphorai[6], all these found adjoined with many fragments of local cups and small jugs of fine quality[7]; the last two groups obviously served the storage, supply and consumption of wine and perhaps of other liquids too.

Despite its fragmentary state of preservation this material provides us with a satisfactory amount of information about common kitchenware in Archaic Karabournaki. It is obvious that this rich find-complex illustrates the typical equipment of a domestic cooking place that probably was used to supply a collective meal by that time. We can only speculate about the occasion and extent of this kind of "feast" that in all likelihood took place in close proximity to the finding spot. This unspecified event also coincides with the heyday of the coastal settlement at Karabournaki, which seemed to be the commercial hub along the Eastern coastal zone of the Thermaic Gulf and the only natural harbour in the area of Thessaloniki until late Antiquity.

Similar kitchen recipients have been found in other parts of the site at Karabournaki but are also widespread in a broad range of fabric and quantity from place to place in many settlements of the Thermaic Gulf area. First of all, the cooking pots display limited variety of shapes and sizes that are analogous to those known from other sites in Central Macedonia, especially between the rivers Axios and Gallikos[8]. On the other hand, Karabournaki undoubtedly provides a very large number of locally- or regionally produced Early Iron Age and Archaic pottery which at the moment remains the predominant group[9], although the excavated space is still limited and there is an unusually high percentage of imported pottery with a wide range of functions and provenances.

The medium-sized handmade cooking pots (chytrai)[10] have a short neck with profiled rim, wide globular, flat-bottomed body (in any case, they needed a sort of support for standing on the hearth or stove) and one or two vertical banded handles – some of them bear a central vertical bulge. Their surface is sometimes polished, rarely burnished or more often left rough. The clay is porous, with a lot of inclusions, especially small or larger pebbles, straws and some silvery mica. Its colour is reddish-brown and depending on cooking length and temperature it turns from brown to light grey, dark grey, or total black; very common are changes in colouring, spots and traces of fire that prove some incident taken place during the cooking process. Heating and melting of raw ingredients (such as grains, beans, cereals, vegetables, molluscs) and the preparation of boiled meals or soups seems to have been the usual procedure.

Apart from these typical deep chytrai, we also have few fragments of an uncommon shape with a rectangular flaring rim and slightly vertical walls, resembling the shallower pot-type, usually called

6 The first are mostly sub-protogeometric amphorae of Type B that were produced in some regional workshops around the Thermaic Gulf; the imported ones originate from Attica (SOS type), Chios, Samos, and Lesbos.

7 These belong to a distinct local group, called "egg shell ionising" pottery, see Tsiafakis and Manakidou 2013.

8 Better known and fully or partially published are these of Kastanas (Hochstetter 1984), Assiros (Wardle and Wardle 2000) and Sindos (Gimatzidis 2010). In the metropolitan area of Thessaloniki, near the seashore, many others are located (Polichni-Lembet, Oraiokastro-Daoutbali, Ano Toumba, Therme-Sedes, Gona, Neo Rysio, Plagiari, Trilofos-Saralika, Souroti, Neoi Epivates, Nea Michaniona-Tambia).

9 Manakidou 2010; Tiverios 2012.

10 For the typology of Early Iron Age pots from Kastanas, see Hochstetter 1984, 113-142, pl. 272-278.

"kakkabe" or "lopas" in the written sources[11]. Numerous other fragments belong to handmade coarse grey ware that can be identified as cooking or storage vessels of Thracian manufacture. They are sometimes decorated with a relief rope-pattern under the rim or with clumsy incisions on rim and body. These were wide mouthed, big capacity containers and have been found in several settlements around the Axios River and the Thermaic Gulf but also in localities further away to the East, on the Thracian coast (such as the later Greek colonies of Argilos, Oisyme, Galepsos and Thasos) and hinterland[12]. The presence of this kind of "barbarian" domestic pottery in Karabournaki, together with the known "Greek" recipients, is in agreement with the ancient historical sources that mention the presence of native Thracian inhabitants in the local settlements. In the case of Therme, the Milesian historian Hekataios, dating at the end of the 6th c. BC, refers to this town as a community with mixed population of Greeks and Thracians, while other neighbouring sites are cited solely as Thracian (such as Chalastra). The expansion of the Macedonians from their places of origin in West Macedonia is still a matter of debate and also when these territories, east of Axios, came under Macedonian regime, forcing thus the indigenous Thracian tribes (Hedonians, Pierians, Mygdonians, who perhaps were Brygians or Phrygians, Bisaltians and others) to move further towards east, in the so-called Thracian coastal area (Peraia) of the Strymonic Gulf in modern East Macedonia.



Fig. 1. Baking pan from the settlement (found 2009, © Photographic Archive University Excavation at Karabournaki).

Many fragments of oval-shaped clay trays (Fig. 1) were found together with the above mentioned closed pots and fragments of earthenware hearths[13]. These large and heavy recipients can be interpreted as baking pans, because they retained traces of powered charcoal and were in some cases entirely covered with ash. This can only indicate the way these pans were used, heated over a bed of coals or buried into the earth, a method still in use nowadays in Greece as traditional way of cooking in covered saucepans or making coffee, which takes its name from the word "chovoli" for hot ash. These shallow pans are made from compact, light orange clay, with few inclusions, and their surface is coated with engobe for better insulation. Their flat body curves upwards and forms low curvilinear walls in order to prevent overflowing. Specimens of the same type were common in the neighbouring Early Iron Age settlements not only on the coast of the Thermaic Gulf but also near the rivers, as in Kastanas and Sindos[14].

11 On ancient terminology and shapes of cooking vessels, see Sparkes 1962; Sparkes and Talcott 1970, 224-229; Trapichler 2005, 70-73. Various kitchen utensils from Archaic Miletus: Aydemir 2005.

12 On different types and uses of "Thracian" handmade pottery and its coexistence with wheelmade categories, see Papadopoulos 2001.

13 We miss until now the cooking pyrauna, three- or two-legged or with joined stand, known from other settlements in Central Macedonia and in Chalcidice; see Hochstetter 1984, 155-164, pl. 278; Carrington-Smith 2000; Savvopoulou 2012.

14 Hochstetter 1984, 164-168, 245, pl. 279; Gimatzidis 2010, 70 note 322, Beil. XVIII d.



Fig. 2. Imported mortaria from the settlement (found 2008, © Photographic Archive University Excavation at Karabournaki).

For food processing, especially for grinding and pounding raw substances, clay flat-bottomed mortars[15] (thyeiai, mortaria) seem to be a popular device in Archaic Karabournaki (Fig. 2). It is interesting that such fragments of diverse size and clay fabric do have almost the same type and have been uncovered in many of the excavated sections and in different contexts. In some cases, the amount of fragmentary mortars found together in the same level is impressive, indicating thus a cooking space or a household deposit with thrown broken pieces, worn after use[16]. Two main groups can be distinguished regarding fabric colour and texture: one in whitish-yellow smooth clay and a second in reddish grainy clay (with black inclusions, perhaps silicon, mica, and white pebbles); both are sometimes covered with a yellow-beige slip; both have a more or less conical body (often with rippled surface), overhanging collar-rim and flat base. They were enough valuable to be sometimes repaired, as a piece of considerable size which was apparently broken and joined together with lead clamps. The Cypro-Phoenician origin of the first group is proven through petrographic and chemical analyses conducted on similar vessels found in Miletus, Naukratis and other East Greek and Levantine sites[17]. We can now add a new destination for these popular and of high quality kitchen utensils, namely the Northern Aegean market, where they were obviously exported (also together with Cypro-Phoenician fine pottery, such as perfume oil lekythoi) and widely distributed in the seventh and sixth centuries BC. Unfortunately, they are still unpublished and go therefore unnoticed with the rest of plain and coarse pottery from many excavated areas in Macedonia. Another comparable

15 For their use, literary and iconographical sources, see Villing and Pemberton 2010, 557-559, 604-624.
16 Noteworthy is one of our findings, one mended piece on which two lead clamps are preserved.
17 Villing 2006; Spataro and Villing 2009.

site further northward where the same types of Archaic mortaria are well-documented is the Milesian colony of Istros/Istria in the Rumanian Black Sea coast.

Compared with the above mentioned handmade coarse kitchenware, the local groups of wheel-made serving recipients are equally numerous and display greater variety than the previous. This is consistent with the already available data coming from the excavated residential areas in Karabournaki; our observation applies, in particular, to the percentage and distribution rate of these compatible ceramic groups in domestic contexts. Among them the large group of brown glazed or band-decorated oinochoai is worth mentioning here because it represents one of the most characteristic and frequently discovered ceramic finds in the settlement and, in all probability, stands in close connection to cooking practices and short-term conservation of foodstuffs. These oinochoai are usually big vessels which, nevertheless, have impressively thin walls. Typical are the cylindrical cut-away neck, the round or trefoiled mouth, the double or twisted handles and the globular flat-bottomed body. They are made from well-mixed brownish clay with some inclusions (mica, quartz, biotite) and grey core, and are fired at high temperatures around 850-900 degrees in oxidizing atmosphere. A rare adaptation to earlier Iron Age regional ceramic tradition and cooking practices are the mold-made round bodied (gourd-shaped) jugs with cut-away neck and polished surface –sometimes bearing a bichrome decoration. Fire traces on the surface of some of these vessels indicate their actual use as boiling or warming recipients[18].

Closing this brief presentation I would like to underline the dual character of the kitchen equipment, including cooking vessels and other food processing instruments, found in Karabournaki: on the one hand, we have some typical local or regional features that are also present in most of the neighbouring contemporary settlements and, on the other, we can observe a kind of "standardization" in the Greek-type kitchenware, also known from other Archaic and Early Classical sites, such as Klazomenai and Miletus on the Asia Minor coast, Elea and Kaulonia among the Greek colonies in Southern Italy, and, of course, Olynthus in the outback territory of Bottike on the Chalcidice peninsula.

## *Bibliography*

AYDEMIR, A. 2005: "Funde aus Milet XX. Kochgeschirr und Küchengeräte aus dem archaischen Milet", *Archäologischer Anzeiger*, 85-101.

CAHILL, N. 2002: *Household and City Organization at Olynthus*, New Haven Conn.

CARINGTON-SMITH, J. 2000: "The Cooking Vessels of Koukos, Sykia", P. Adam-Veleni (ed.), *Μύρτος. Μνήμη Ιουλίας Βοκοτοπούλου*, Thessaloniki, 219-228.

FOXHALL, L. 2007: "House clearance: unpacking the «kitchen» in Classical Greece", R. Westgate, N. Fisher and J. Whitley (eds.), *Building Communities. House, Settlement and Society in the Aegean and Beyond. Proceedings of a Conference held at Cardiff University 17-21 April 2001*, BSA Studies 15, London, 233-242.

GIMATZIDIS, St. 2010: *Die Stadt Sindos: Eine Siedlung von der späten Bronze- bis zur klassischen Zeit am Thermaischen Golf in Makedonien*, Prähistorische Archäologie in Südosteuropa 26, Rahden/Westf.

18 One such vessel contained burned cereal grains and has black spots on several parts of the body.

Hochstetter, A. 1984: *Kastanas. Ausgrabungen in einem Siedlungshügel der Bronze- und Eisenzeit Makedoniens, 1975-1979: Die handgemachte Keramik, Schichten 19 bis 1*, Prähistorische Archäologie in Südosteuropa 3, Berlin.

Manakidou, E. 2010: "Céramiques indigènes de l'époque géométrique et archaïque du site de Karabournaki en Macédoine et leur relation avec les céramiques importées", H. Tréziny (ed.), *Grecs et indigènes de la Catalogne à la mer Noire, Actes des rencontres du programme européen Ramses[2] (2006-2008)*, Bibliothèque d'Archéologie Méditerranéenne et Africaine du Centre Camille Jullian 3, Paris, 463-470.

Papadopoulos, Str. 2001: "The «Thracian» pottery of South-East Europe: a contribution to the discussion on the handmade pottery traditions of the historical period", *Annual of the British School at Athens* 96, 157-194.

Savvopoulou, Th. 2012: "Archaic Pyraunoi from Axioupolis, Kilkis", M. Tiverios - V. Missailidou-Despotidou - E. Manakidou - A. Arvanitaki (eds.), *Archaic Pottery of the Northern Aegean and its Periphery (700-480 BC). Proceedings of the Archaeological Meeting Thessaloniki, 19-22 May 2011*, Thessaloniki, 151-166.

Sparkes, B. 1962: "The Greek Kitchen", *The Journal of Hellenic Studies* 82, 121-137.

Sparkes, B. and Talcott, L. 1970: *The Athenian Agora Vol. 12, Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th Centuries B.C.*, Part 1 and 2, Princeton N.J.

Spataro, M. and Villing, A. 2009: "Scientific investigation of pottery grinding bowls from the Archaic and Classical Eastern Mediterranean", *The British Museum Technical Research Bulletin* 3, 89-100.

Tiverios, M. 2009: "Karabournaki: "University of Thessaloniki Excavations", P. Adam-Veleni and K. Tzanavari (eds.), *To Archaiologiko Ergo sti Makedonia kai sti Thraki 20 chronia. Epeteiakos Tomos*, Thessaloniki, 385-396.

Tiverios, M. 2012: "Classification of local pottery (primarily from coastal sites) in Macedonia in the late Geometric and Archaic Periods", M. Tiverios, P. Nigdelis and P. Adam-Veleni (eds.), *Threpteria. Studies on Ancient Macedonia*, Thessaloniki, 172-198.

Tiverios, M., Manakidou, E., Tsiafakis, D., Valamoti, S.M., Thedoropoulou, T. and Gatzogia, E. 2012: "Cooking in an Iron Age pit in northern Greece: an interdisciplinary approach", S. Voutsaki and S. Valamoti (eds.), *Diet, Economy and Society in the Ancient Greek World. Towards a Better Integration of Archaeology and Science, Pharos Suppl. 1*, Amsterdam, 205-214.

Trapichler, M. 2005: "Chytra, Kakkabe, Lopas, Tagenon. Zur Entwicklungsgeschichte velinischer Kochtöpfe von spätarchaischer bis in hellenistischer Zeit", B. Brandt, V. Gassner and S. Ladstätter (eds.), *Synergia. Festschrift für Friedrich Krinzinger*, Bd II, Vienna, 69-76.

Tsiafakis, D. 2010: "Domestic Architecture in the Northern Aegean: the Evidence from the Ancient Settlement of Karabournaki", H. Tréziny (ed.), *Grecs et Indigènes de la Catalogne à la Mer Noire. Actes des rencontres du programme européen Ramses[2] (2006-2008)*, Bibliothèque d'Archéologie Méditerranéenne et Africaine du Centre Camille Jullian 3, Paris, 379-387.

Tsiafaki, D. and Manakidou, E. 2013: "An Archaic Pottery Workshop at Karabournaki", P. Adam-Veleni, E. Kefalidou and D. Tsiafaki (eds.), *Pottery Workshops in Northeastern Aegean (8th-early 5th c. BC). Scientific Meeting AEMTh 2010*, Thessaloniki, 73-88.

Villing, A. 2006: "Drab bowls for Apollo. The mortaria of Naukratis and exchange in the archaic eastern Mediterranean", A. Villing and U. Schlotzhauer (eds.), *Naukratis: Greek diversity in Egypt. Sstudies on East Greek pottery and exchange in the eastern Mediterranean*, London, 31-46.

Villing, A. and Pemberton, E. 2010: "Mortaria from Ancient Corinth. Form and Function", *Hesperia* 79, 555-638.

Wardle, K. A. and Wardle, D. 2000: "Assiros Toumba: Remains of the Later Iron Age", P. Adam-Veleni (ed.), *Μύρτος. Μνήμη Ιουλίας Βοκοτοπούλου*, Thessaloniki, 653-673.

# *Una nueva cratera del Pintor de Cadmos, ¿algo más que una escena musical?*

Margarita Moreno Conde
Museo Arqueológico Nacional

*Gracias por tu confianza y generosidad, por el entusiasmo*
*y la mirada siempre nueva*
*que posas sobre todas las cosas y que tanto me enseña.*

El pasado 2012, el Museo Arqueológico Nacional de Madrid incrementó su colección de vasos griegos gracias a la compra de una cratera de campana ática de figuras rojas[1] fechada en torno al 420 a.C., obra probablemente del Pintor de Cadmos (Fig. 1).

En la cara principal de la cratera aparece representada una escena musical, integrada por cinco personajes situados en dos planos distintos y en la que podemos distinguir tres acciones simultáneas ligadas entre si. La primera de ellas, que constituye además el eje de la composición, está protagonizada por un personaje visto de perfil hacia su izquierda, barbado y sentado en un *klismós* que tañe la lira, como lo muestra la disposición de su mano izquierda sobre las cuerdas y el plectro que sujeta con la derecha. Tiene el torso desnudo y un rico *himation* bordado, envuelto en torno a la cintura que le cubre las piernas. Acompaña con su instrumento a un niño desnudo que, situado en el extremo de la composición, cerca del asa derecha de la cratera, entona una melodía como lo indica su boca entreabierta, la cabeza ligeramente echada hacia atrás y la tensión corporal con los brazos dispuestos a lo largo del cuerpo. Entre ambos y en un plano algo superior al del primer grupo, un joven envuelto en un manto que cae de su hombro izquierdo y deja al descubierto el torso, parece avanzar hacia el centro de la acción, y hacer el ademán de colgar o descolgar una lira que sujeta por la parte inferior de la caja y que estaría suspendida de la pared. Tras el personaje principal sentado, una tercera secuencia está integrada por un segundo niño de pie y desnudo que se prepara para empezar a tañer la lira ante la mirada atenta de un joven igualmente desnudo, con el manto enrollado bajo su brazo derecho, que apoya el peso de su cuerpo sobre un bastón sujeto bajo la axila en la actitud propia y codificada del espectador. Todos los personajes representados aparecen coronados de laurel y llevan el cabello largo, salvo el joven que coge la lira que lo lleva recogido a la altura de la nuca. La representación se completa con tres elementos estáticos: un trípode en la línea de suelo situado entre el segundo niño desnudo y el joven que le observa, una curiosa construcción en la parte superior, sobre el primer niño y muy cerca del asa derecha del vaso, en la que a primera vista podríamos reconocer

1 Nº de inventario: 2012/37/1. Altura: 35 cm; Anchura máxima: 34 cm; diámetro de la boca: 36,5 cm; diámetro del pie: 14 cm. Adquirida mediante compra por el Estado español a *J. Bagot Arqueología*. El vaso presenta ligeras pérdidas de barniz en el labio, asas y pie debido a posibles roces, así como desconchones más acusados en la cara secundaria donde se observan pérdidas importantes de barniz en el cuello, brazo derecho y abdomen del personaje central.



Fig. 1. Madrid, Museo Arqueológico Nacional 2012/37/1 MAN.



Fig. 2. Logie Collection, Universidad de Canterbury, Christchurch, 177/94. Según Green y Wilson 2013: pl. 11, fig. 1.

un templo y un enigmático objeto oblongo subdivido en cuatro partes por tres travesaños en el extremo opuesto del vaso, muy cerca del asa izquierda, sobre el tercer grupo de personajes. Tendremos la ocasión de volver sobre los dos últimos elementos en la medida en que creemos que esconden la clave de lectura para descodificar la escena representada.

En la cara secundaria del vaso, más descuidada, aparece figurada una típica escena de conversación en la palestra, integrada por dos jóvenes envueltos en *himation* que se apoyan de su mano derecha en un bastón y aparecen dispuestos a ambos lados de un tercer joven desnudo y con el cabello sujeto por una cinta que, con su mano izquierda avanzada parece dirigirse al joven situado ante el. Un friso continuo de meandros con dameros alternados sirve de línea de suelo a la representación figurada en ambas caras. Bajo las asas, doble palmeta, la inferior enmarcada en roleos vegetales.

El pintor parece sumergirnos en plena clase de música –escenas que si bien son muy numerosas en la primera mitad del siglo v a.C. empiezan a ser más escasas en la época en la que se sitúa nuestro vaso en torno al 420 a.C.[2]– y en la que, como hemos avanzado, cabría reconocer tres acciones simultáneas. La presencia del trípode nos permite interpretarla como una especie de ensayo previo a un concurso musical en el que estos jóvenes intervendrían en alguno de los coros, en el marco de una celebración religiosa y/o en el espacio de un santuario lo que sugiere tanto la presencia del trípode como quizás en primera instancia, la construcción arquitectónica de la derecha que cabría interpretar como un templo. Sin embargo, alguno de los detalles de este vaso nos permiten articular esta lectura e ir más allá. Para ello es preciso

2 Belis 1995; Bundrick 2005.



Fig. 3. Florencia, Museo Archeologico Nazionale 151520 (PD 509). Según Green y Wilson 2013: pl. 11, fig. 3.



Fig. 4. Kiev, Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts 119 ATK. Según Green y Wilson, pl. 11, fig. 4.

poner nuestra cratera en relación con una pequeña serie de vasos, algunos recientemente publicados[3] y todos ellos obra o cercanos al Pintor de Cadmos.

El primero (Fig. 2) es una cratera de campana[4] atribuida también a este pintor con una escena musical, más condensada que la del vaso del MAN, pero con interesantes analogías. Como en nuestra cratera, el centro de la composición está ocupado por un hombre sentado y barbado que tañe la lira. Ante él, un joven envuelto en un *himation* parece entonar una melodía como lo muestra la disposición de la cabeza ligeramente echada hacia atrás y su boca entreabierta. Tras la figura central, un segundo joven con el torso al descubierto y el *himation* envuelto en la cintura se apoya sobre un bastón situado bajo su axila izquierda. Sobre ellos y en el campo de la representación aparece figurado el mismo enigmático objeto oblongo atravesado por tres travesaños que observamos en la cratera del MAN aunque de dimensiones algo más grandes. Escrito sobre él, ΚΑΛΟΣ.

Una segunda cratera de campana (Fig. 3), atribuida en esta ocasión al Pintor de Suessula[5] y fechada en torno al 425-375 a.C. introduce nuevamente este objeto en el campo de la acción, justo sobre la cabeza de un joven coronado que sujeta una antorcha ante un altar y al que se dirige apresurada la diosa Niké, lo que le designa como ganador de una *Lampadedromia*. La acción se desarrolla en presencia de dos hombres, uno de ellos barbado, apoyados ambos sobre un bastón.

3 Green y Wilson 2013.
4 Logie Collection, Universidad de Canterbury, Christchurch, Nueva Zelanda 177/94. *Beazley Archive* 8508.
5 Florencia, Museo Archeologico Nazionale 151520 (PD 509). *Beazley Archive* 217570.

Un tercer vaso (Fig. 4) nos depara aún alguna sorpresa. En esta ocasión, se trata de la cratera epónima del Pintor de Kiev[6] –uno de los seguidores del Pintor de Cadmos– fechada en torno al 400 a.C. Una vez más observamos el objeto oblongo en el campo de la representación, en un emplazamiento similar al de las representaciones anteriores, si bien es cierto que aparece atravesado por cinco, en lugar de tres, barretas y que éstas parecen tener una terminación más afilada que las observadas hasta ahora. En esta ocasión, asistimos a una escena de danza pírrica[7], quizás interpretada por una mujer, como parecen sugerirlo los brazaletes que adornan su muñeca derecha. Ante ella dos hombres, uno de ellos el *choregos* como parece desprenderse de su actitud. Tras el/la pirriquista, una *auletris* y un segundo joven que cierran la acción. Este vaso conjuga dos de los elementos que figuran en la cratera del MAN. En efecto, además del objeto oblongo, y en una posición muy similar a la de nuestro vaso, aparece figurada la construcción arquitectónica, prácticamente idéntica, sobre la que volveremos. Dos coronas completan la representación.

¿Hacia dónde nos conducen ambos elementos? Como señalan muy acertadamente Green y Wilson, estos tres últimos vasos[8] –a los que hay que añadir la cratera del MAN– no sólo comparten cronología y taller –a lo que creemos hay que sumar también la forma, siempre significante y en este caso propia del banquete– sino temática, ya que al menos dos de ellos narran explícitamente *agones* como es el caso de la lampadedromía de Florencia o de la pírrica de Kiev. La cratera de Christchurch y la de Madrid en cualquier caso como parece sugerirlo la existencia del trípode, bien podrían introducirnos también en el ámbito del agón, musical en este caso, si bien en el momento previo del ensayo que parecen recoger ambos vasos. ¿Cómo ha de ser leído el objeto que aparece en todos ellos?

Ante todo conviene precisar que este enigmático objeto apenas aparece representado en la cerámica ática con independencia de la cronología del vaso o de su forma. De hecho, una consulta exhaustiva de la base de datos del *Beazley Archive* y bajo beneficio de inventario, tan solo nos permite recopilar las cuatro crateras mencionadas, todas ellas cercanas tanto por datación como por taller. Detengámonos nuevamente en su forma. Como hemos avanzado, se trata de un objeto oblongo atravesado en sentido vertical por tres travesaños situados de manera más o menos equidistante que lo dividen en cuatro segmentos, más cortos en las extremidades (salvo en la cratera de Kiev donde son cinco delimitando seis segmentos ligeramente irregulares). Los travesaños son más largos que la superficie longitudinal que atraviesan. Cabría pensar que podríamos hallarnos ante un instrumento musical o un objeto ligado a su práctica, como la célebre "cruz" que figura en muchas escenas de aprendizaje musical y de la que aún en la actualidad desconocemos el uso[9]. Sin embargo el hecho de que aparezca en escenas no musicales *per se* como es el caso de la lampadedromía y de la pírrica en los vasos estudiados, escenas que no se desarrollan en un espacio cerrado donde este "instrumento musical" pudiese estar colgado, y que por ende, no lo precisen para la codificación de la escena, hacen que esta primera interpretación caiga por su propio peso. A esto podemos sumar aún la presencia sobre el objeto en cuestión de un "kalos" en la cratera de Christchurch que no esperaríamos encontrar sobre un instrumento musical, *kalos* que creemos también puede leerse en la cratera de Madrid como lo sugieren dos pequeños restos de barniz negro en los dos últimos seg-

6 Kiev, Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts 119 ATK. *Beazley Archive* 217588.

7 Sobre las danzas pírricas y las danzas en armas: Poursat 1968, Ceccarelli 1998; 2004.

8 *Cf. art. cit.*, 57. Los autores no mencionan la existencia de la cratera adquirida por el MAN.

9 Neils y Oakley 2003, 244-246. Sobre este objeto, los contextos en los que aparece representado y sus posibles lecturas, Roth 2003, 25-31.

mentos que podrían corresponder al final del trazo de la "O" y la "Σ" respectivamente. Green y Wilson, que recogen las escasas interpretaciones avanzadas hasta la fecha[10] sobre este objeto, proponen ver en el una especie de panel en el que se inscribirían los nombres de los vencedores. Esta tablilla que entre otras apelaciones recibía en Atenas el nombre de λεύκωμα, era probablemente de madera, sobre ella se aplicaría una capa blanca y se escribiría después mediante distintos procedimientos[11]. Aristóteles[12] recoge la utilización de estas tablillas para la inscripción de los efebos, procedimiento que quizá fuera similar al que reflejarían los vasos, en este caso en relación con los agones.

Detengámonos ahora en la esquemática construcción arquitectónica situada sobre el asa derecha que comparten tanto la cratera de Madrid como el vaso de Kiev. En una lectura rápida podríamos pensar que se trata de la representación de un santuario y más concretamente de un templo. Sin embargo, las alusiones a éstos en la cerámica ática se resuelven por lo general con estructuras más simples y con una tendencia clara a marcar la simetría. En términos generales, se suelen reducir a su mínima expresión y así una columna sirve para indicar el santuario o el espacio sagrado, mientras que el templo se codifica mediante un pequeño número de columnas y un frontón con acroteras[13]. Una mirada atenta nos permite observar que la construcción figurada en el vaso se compone de cuatro columnas irregulares entre si, una sola acrotera en el lado izquierdo y que uno de los laterales, de lo que cabría leer como el frontón, aparece netamente más desarrollado que el otro, rasgos que con alguna mínima variante se repiten también en la cratera de la pírrica de Kiev. En la medida en que a pesar de lo descuidado en la ejecución de las figuras, como en manos y pies, el pintor de este vaso[14] muestra un especial interés en la representación de los instrumentos musicales y de los elementos que acompañan la acción, es posible que estos detalles no obedezcan a una mala ejecución sino que traduzcan datos importantes. En este sentido, y con toda la prudencia necesaria, creemos que esta construcción puede ser puesta en relación con el odeón[15] que Pericles manda construir bajo su gobierno y en donde a partir de entonces tendrán lugar los concursos musicales. Según Plutarco[16], el odeón, en cuyo interior había varias hileras de asientos y de columnas y cuyo techo se cerraba sobre si mismo y se estrechaba hasta terminarse en punta, se erigió a imagen de la tienda de

10 Green y Wilson 2013, 57-58.

11 El uso de tablillas de madera de diferentes formas como soporte de escritura de uso público es relativamente frecuente en las fuentes. Desde los célebres *axones* de las leyes de Solón (Paus. 1, 18, 3, Plutarco, *Solón* 25), a las *sanides* que recoge una inscripción fechada en el 408-407 a.C. que recogerían los gastos en la construcción del Erechtheion (*IG* I$^3$ 476, l. 291). Sobre los distintos nombres que recibirían estas planchas y la forma de escribir en ellas: Green y Wilson 2013, 58 y nota 16 con referencias bibliográficas.

12 *Const. Athen.* 53,4. Así sabemos que la inscripción de los efebos, que intervenía hacia los 18 años, era triple. Por un lado sobre los registros del demos (*lexiarchikon grammateion*) lo que daba calidad de ley en caso de litigio, sobre el *pinax ekklesiastikos* de los demos y a partir de 325 a.C. sobre las cuarenta y dos estelas de bronce colocadas en el ágora delante del *Bouleuterion*.

13 Algunos vasos presentan sin embargo construcciones más complejas como la cratera de campana del Pintor de Pothos, Viena, Kunsthist. Mus. 732, *Beazley Archive* 215764, en la que aparece una construcción octóstila en la parte superior del campo figurado. La representación de una danza pírrica femenina ha permitido interpretarlo como una representación del Partenón. Sobre este particular y la representación de los lugares de culto en general, ver Kossatz-Deissmann 2005, 379.

14 Por otra parte, una comparación con otros vasos del propio Pintor de Cadmos nos permite observar la diferente manera en la que éste codifica el templo o el lugar sagrado mediante una única columna. *Cf. Beazley Archive* 215713, 215714, o recurriendo a composiciones más complejas como en la cratera de cáliz de Bologna, *Beazley Archive* 215694 donde aparecen figuradas tres columnas dóricas y un entablamento.

15 Algunos autores como Vitruvio en su *De arquitectura* atribuían erróneamente la autoría de su construcción a Temístocles (V, 9, 1).

16 *Vida de Pericles* 13, 9-11. Sobre Pericles y el odeón: Mosconi 2011.

Jerjes, rey de los persas. Pericles hizo decretar por el pueblo que durante las Panateneas habría un concurso musical, haciéndose nombrar él mismo *athlotetes* (conductor de los concursos) y determinando cómo debía ejecutarse cada uno de los ejercicios de flauta, canto y lira. Es posible que nuestra cratera se haga eco no sólo de esta curiosa construcción sino de los concursos musicales instituidos por Pericles[17], así como del sistema en el que se recordaba el nombre de los vencedores mediante el uso de tablillas sujetas con clavos[18] a algún muro o soporte[19].

En este punto conviene detenerse en el autor de nuestra cratera conocido como Pintor de Cadmos[20]. Una de las características de este pintor, señalada por algunos autores[21] es su capacidad para introducir signos parlantes que ayudan a contextualizar la imagen. En términos generales, como señala muy acertadamente Lissarrague, en la cerámica griega «*l'image ne se limite pas à reproduire le visible, elle rend visible et présent l'invisible et l'absent*»[22]. Esta afirmación cobra todo su sentido en la producción del Pintor de Cadmos capaz de valerse de *sêmata* que facilitan la lectura del vaso a su interlocutor, lectura que cobra un papel trascendente con ecos más allá de lo representado. Hacemos nuestras sus palabras cuando afirma que en el interior de sus vasos existe una lógica gráfica, un modo de organización en el que nada se deja al azar, y añade «*chez le Peintre de Cadmos, nous pouvons observer le travail d'une pensée visuelle particulièrement originale et efficace qui sait faire de la composition spatiale de l'image, de son mode de construction, un outil signifiant, capable de rendre compte de la dimension symbolique des rituels qu'il met en image*»[23]. La imagen de nuestra cratera es efectivamente algo más que una escena musical que ilustra el ensayo general para un concurso de música, probablemente interpretado por niños más que por efebos. Por un lado, el marco de la acción es doble. Si el gesto del efebo colgando o descolgando la lira nos sitúa en un espacio cerrado, la presencia del trípode, del posible odeón y de la tablilla nos abren al exterior. El Pintor de Cadmos se estaría aquí haciendo eco de dos *tempos* diferentes ligados quizá a un mismo acontecimiento. Por otro lado, si la interpretación del odeón es justa, estos a su vez se sitúan en la Atenas de Pericles y quizás, habida cuenta de la tablilla, en el marco de las Panateneas que Pericles reorganiza o de alguna otra festividad que incluyese *agones* en los que los nombres de los vencedores y su tribu precisasen ser recordados[24]. Como vemos, los planos de lectura a los que se presta nuestro vaso son múltiples, algo muy propio por otra parte del pintor de Cadmos[25]. Quizá podamos hallar aún uno más profundo. La Atenas de finales del siglo V a.C. está sumida en un profundo debate filosófico[26] –que

17 Sobre la importancia acordada por Pericles a las fiestas y concursos, Tucídides 2, 38, 1.

18 De hecho, las barretas que vemos en la cratera de Kiev con la terminación afilada en la parte inferior parecen sugerirlo.

19 Green y Wilson 2013, 59 y notas 17 y 18 sugieren la posibilidad del Monumento a los Héroes Epónimos en el Ágora.

20 Identificado por Beazley. *Cf. ARV*², capítulo 59, 1184-1188.

21 Green y Wilson 2013: 59.

22 Lissarrague 2008, 19.

23 Lissarrague 2008, 24.

24 En cuanto a la cratera de Kiev que introduce los mismos signos "odeón" y "tablilla" se invoca como introducción de las pírricas en las Panateneas, un paso de las *Nubes* de Aristófanes (988-989), representadas en 423 a.C. y que servirían de *terminus ante quem*. Sobre las pírricas: Ceccarelli 1998; Bundrick 2005: 78-80. Una inscripción de la primera mitad del siglo IV a.C. (*IG* II² 2311) relativa a los premios que se distribuyen entre los vencedores de las Grandes Panateneas se hace eco entre otros de los premios reservados a los vencedores en los cuatro *agoni minori*: pírrica, *euandría*, lampadedromía y *hamilla neón*. En estas competiciones, reservadas exclusivamente a los ciudadanos atenienses, se premiaba tanto a la tribu de origen como al vencedor.

25 Lissarrague 2008.

26 Musti 2000, 7-55; Mosconi 2000, 217-316; Murray y Wilson 2004; Mosconi 2008.

habrá de prolongarse en el IV– sobre la función primera de la música. Frente a su finalidad ética en el marco de la *paideia*[27] de los futuros ciudadanos, de la esfera aristocrática y del culto surge la música como entretenimiento puesta en valor por la democracia de Pericles y donde el odeón será uno de los máximos exponentes. Este nuevo concepto va a converger en la denominada "teatrocracia" denunciada en las *Leyes* de Platón es decir, en la "teatralización" de la música en la Atenas democrática de Pericles que, para los defensores de la tradición, subvierte su finalidad primera.

Quizá debamos leer en este vaso, situado cronológicamente a finales del siglo V a.C., no sólo una escena de ensayo musical, para alguno de los *mousikoi agones* que podrían enmarcarse en las Panateneas[28] sino el eco del debate en torno al concepto de la música que agitó profundamente la Atenas de la época.

Seguramente las claves de su lectura se hallen una vez más en el intersticio, en ese espacio mágico y lleno de matices donde reside la memoria de las cosas pequeñas y por el que a ti, Ricardo te gusta tanto pasear.

27 Platón, *Protágoras* 325d-326a.
28 Escena rara vez representada, tanto por el número de personajes, la voluntad de mostrar diferentes clases de edad, o las distintas actividades realizadas, todas ellas en relación con la producción coral y no individual. Sobre los concursos musicales en las Panateneas: Shapiro 1992.

## Bibliografía

*Beazley Archive pottery database*, http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery/ (Abreviado en *Beazley Archive*).

Bélis, A. 1995: "Cithares, citharistes et citharôdes en Grèce", *Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres*, 139, 4, 1025-1065.

Bundrick, Sh.D. 2005: *Music and Image in Classical Athens*, Cambridge.

Ceccarelli, P. 1998: *La pirrica nell'antichità greco romana*, Pisa-Roma.

Ceccarelli, P. 2004: "Dancing the Pyrrhichê in Athens", P. Murray, & P. Wilson (eds.), *Music and the Muses. The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford, 91-117

Green, J.R. y Wilson, P. 2013: "Song, Torch, Pyrrhic: Naming the Winner", *Antike Kunst* 56, 56-61.

Kossatz-Deissmann, A. 2005: "1.b. Darstellungen von Kultorten. Zur Ikonographie sakraler Stätten in der antiken Bildkunst", *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, IV, Los Angeles, 363-408.

Lissarrague, Fr. 2008: "Présence de l'invisible: deux images du Peintre de Cadmos", S. Estienne, D. Jaillard, N. Lubtchansky y Cl. Pouzadoux (dir.), *Images et religion dans l'Antiquité gréco-romaine,* Actes du Colloque de Rome (11-13 décembre 2003), Naples, 19-24.

Mosconi, G. 2000: "La democrazia ateniese e la "nuova" musica: l'Odeion di Pericle", A.C. Cassio, D., Musti & L.E. Rossi (eds.) 2000: *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, AION, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 217-316.

Mosconi, G. 2008: «"Musica & buon governo": paideía aristocratica e propaganda politica nell'Atene di v sec. a.C.», *Revista di Cultura Classica e Medievale* 50, 1, 11-70.

Mosconi, G. 2011: "L'Odeion di Pericle, emblema di tirannide e medismo (Cratino, fr. 73 K.-A.)", *Revista di Cultura Classica e Medievale* 53,1, 63-86.

Murray, P. y Wilson, P. 2004: *Music and the Muses. The Culture of "Mousiké" in the Classical Athenian City*, Oxford.

Musti, D. 2000: "Musica greca tra aristocrazia e democrazia", A.C. Cassio, D., Musti & L.E. Rossi (eds.) 2000: *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, AION, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 7-55.

Neils, J. y Oakley, J.H. 2003: *Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past*, New Haven-London.

Poursat, J.-Cl. 1968: "Les représentations de danse armée dans la céramique attique", *Bulletin de Correspondance Hellénique* 92, 2, 550-615.

Roth, P. 2003: "Croix en bois et lébès garni de végétaux : l'usage encore imprécis de ces deux objets dans la céramique attique", *Pallas. Revue d'études antiques* 63, 25-36.

Shapiro, H.A. 1992: "Mousikoi Agones: Music and Poetry at the Panathenaia", J. Neils, *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Princeton, 53-75.

# *Griegos armados como bárbaros: los "portapuertas" beocios en época helenística*

José Pascual
Universidad Autónoma de Madrid

Dos inscripciones beocias de época helenística procedentes una de la polis de Acrefia (*IG* VII 2716)[1] y otra de la ciudad de Tisbe (*SEG* 3 351)[2] mencionan un grupo de jóvenes que, tras completar la efebía, encuadrados en el catálogo militar de los denominados los "portapuertas" (θυρεάφοροι), esto es, los *thyreaphoroi* (o *thyreophoroi*), aquellos que llevan un escudo (tan grande) como una puerta (θύρα). La inscripción de Acrefia se data en el arcontado federal de Dorcilo y recoge asimismo los nombres del arconte local, de tres polemarcos y del secretario de los polemarcos. En dicho epígrafe se inscriben los efebos entre los *thyreaphoroi*, τυῒ ἀπεγράψανθο ἐσς ἐφήβων/ ἐν [θυ]ρεαφόρως (lin. 4-5) que vienen listados en dos columnas treinta con un total de treinta y cuatro efebos con su nombre y su filiación[3]. En el epígrafe tisbeo la fórmula de inscripción de los efebos varía ligeramente, [τυῒ]/ ἐσσ[γρά]φεν ἐν θυρεαφόρως (lin.3-4), con el empleo del verbo ἐσσγράφεν por ἀπέγραφεν. Se conservan, asimismo, los nombres de quince efebos. Igualmente la fórmula para introducir al arconte federal difiere de modo que se emplea Δορκύλω ἄρχ[οντο]ς Βοιωτοῖς en la inscripción procedente de Acrefia y ἐν κοινοῖ Βοιωτῶν en el caso de Tisbe, una fórmula menos frecuente, pero que también se haya atestiguada en Acrefia[4]. El arconte Dorcilo se fecha en torno a los años 250-245[5], y cae entre los arcontes federales Hismenias (255-245) y Aquelo de Tebas, que es algo posterior (245-240). En la inscripción de Tisbe no ha conservado el encabezamiento y por lo tanto hemos perdido el nombre de los magistrados, al menos de los arcontes federal y local que venían explicitados. Estamos, evidentemente, ante jóvenes beocios que van a ser incluidos en el catálogo de la milicia cívica y, así las inscripciones los denominaban en ocasiones como efebos[6], que se encuentran en su vigésimo año de vida y, de hecho, la fórmula ϝικατιϝέτιες ἀπεγράψανθο viene también empleada como sinónimo de efebos[7]. Es decir, para ser exactos, se trata de jóvenes que han cumplido ya la efebía y que a los veinte años de edad son incluidos en la lista de la milicia cívica como movilizables.

Evidentemente el distintivo más importante de su armamento y que da nombre a su unidad se refiere al uso de un escudo de gran tamaño, como una puerta. Ciertamente se trata de un escudo di-

1 Schwyzer 1923, nº 542.
2 *ΑΔ* 8, 1923, 204-205, δ´; Roesch 1982, 284, n. 6. Votteró 2001, 255 fecha la inscripción en la segunda mitad del siglo III a.C.
3 Para los problemas de datación de las inscripciones beocias *cf.* Votteró 2001, 15-19.
4 *IG* VII 2719; Perdrizet 1899, 193 y ss., nº2 y nº3, 200, nº 9.
5 Votteró 2001, 124 fecha la inscripción en la segunda mitad del siglo III a.C.
6 *Cf*, por ejemplo, *SEG* 3 360 (Acrefia); *IG* VII 209, 210, 2814, *SEG* 3 353 (Egóstena).
7 *Cf*. *IG* VII 3065-3068, 3072 (Lebadea); *IG* VII 2817 (Hieto). En el caso de Tebas con la fórmula ἀπε/[γρ]ά̣ψανθο ϝικατιϝέτεες (Roesch 1970, 146, lin. 2-3).




Fig. 1. Estela de Eubolo, segundo cuarto del siglo III a.C. Fraser, Rönne, 1957, pl. 1.

ferente al viejo áspide hoplítico y del pequeño escudo, la pelta, característica de un soldado armado a la macedónica.

Conservamos dos estelas funerarias beocias, que se datan en el segundo cuarto del siglo III, hacia 275-250, es decir, aproximadamente en el mismo período al que pertenecen las dos inscripciones a las que más arriba nos hemos referido. En la primera de ellas, la dedicada a Πούρ[ρι]χος, se representa en el centro del tímpano del frontón de la estela un escudo oval en posición vertical con un umbo central y una nervadura diametral. Se trataría, evidentemente, de un escudo de madera con un refuerzo central metálico[8]. En el caso de la segunda estela, consagrada a la memoria de Εὔβωλος, se representan dos escudos ovales en posición inclinada ya que se acomodan respectivamente en los extremos del frontón (Fig. 1)[9]. En este caso, ambos escudos presentan, además de umbo central y nervadura o espina diametral, un reborde o refuerzo perimetral, semejante, diríamos, al de los viejos escudos hoplíticos.

Dejando a un lado el *scutum* legionario, este tipo de escudo es bien conocido en otras representaciones en el Oriente helenístico si bien en contexto más tardío[10]. De este modo, la Estela de Dionisio el Bitinio, procedente de la necrópolis de Gabbari de Alejandría y custodiada en el Museo de esta ciudad (nº inv. 20919)[11]. La estela, en forma de *naiskos* de 0,55 m de alta y 0,32 m de largo, representa al difunto junto con su ayudante. Este último lleva las armas de Dionisio, de las que son visibles una lanza, dos jabalinas y un escudo oval, un *thyreos*, que presenta un color amarillento y que estuvo probablemente pintado de blanco. Asimismo, en la Estela pintada de Salmas de Adada (Fig. 2), procedente de Sidón y que se conserva actualmente en el museo de Constantinopla (nº inv. 1167)[12], datada entre finales del siglo III y

8 Fraser y Rönne 1957, pl. 1.
9 Fraser y Rönne 1957, pl. 2.
10 Sekunda 2001, 65-79.
11 Brown 1957, 28, nº 27, pl. XX, 1.
12 Parlasca 1982, 6, 23, nº 15, pl. 2, 2.

mediados del II, Salmas lleva un escudo oval pintado en blanco con umbo central, nervadura diametral y reborde perimetral.

Dicha estela pertenece un grupo de diecisiete conservadas, todas ellas sidonias, siete de las cuales, además de la de Salmas, representan a infantes armados con *thyreos*. De ellas podemos destacar también la Estela de Dioscúrides de Balbura que representa un soldado en actitud de ataque con la espada, protegido por un *thyreos*[13]. Otras representaciones de este *thyreos* pueden verse en la Estela del Museo de Agios Nikolaos en Creta, datada quizá entre 160 y 145, que procede probablemente de la necrópolis de Itano y que representa un soldado en el que se puede entrever la presencia del *thyreos*[14]. Además la terracota de Kampyr-Tepe, hallada en la Bactria, quizá entre 170 y 150, donde aparece este mismo escudo[15] y los *thyreaphoroi* pintados en el llamado Fresco de la colección Malcove de la Universidad de Toronto (M82.291).



Fig. 2. Estela de Salmas de Adada. Museo Arqueológico de Estambul nº inv. 1167, según Sekunda 2001, 69, fig. 10 y portada.

En definitiva, los jóvenes beocios que son incluidos en las filas de los *thyreaphoroi* cívicos irían armados con este tipo de escudo largo (θυρεός), que no era rectangular sino oval, por más que el sentido de palabra griega venga a significar que tenía una forma semejante a una puerta (θύρα) –en realidad tan alto como con una puerta–, y que poseía un cuerpo de madera y varias partes metálicas: un umbo central, una espina central y un reborde perimetral. Quizás estuviera recubierto de cuero, al menos en su parte interna. Iría pintado en la parte externa y podría medir quizá más de un metro de alto[16].

Este tipo de tropas, armadas con un escudo oblongo, son mencionadas también por los autores grecolatinos. Así, Dionisio de Halicarnaso (20.5) cita a los *thyreaphoroi* samnitas que se alinean en la falange de Pirro junto a los mercenarios etolios, acarnanios y atamanes[17]. Diodoro (22.9.1) indica que los gálatas que invaden Grecia a principios del siglo III iban armados con el *thyreos*. Plutarco (*Phil.* 9.1-2) asegura que antes de 209 los aqueos empleaban el *thyreos*, un escudo cómodo de llevar, de poco peso (λεπτότητα) y estrecho, apto para luchar desde lejos y que Filopemén les convenció para que adoptaran la sarisa y el armamento macedónico. Dos noticias de Polibio resultan particularmente interesantes. En la primera de ellas y en el contexto de la batalla librada en 220

13 Brown 1957, 87, pl. XX, 2; Parlasca 1982, 6, 23, nº 14, pl. 2, 3.
14 Aupert 1976, 723, 727, fig. 339.
15 Nikonorov 1997, vol. 1, 38-390, vol. 2, 10, pl. 3A, fig 24a.
16 El *scutum* romano de Kasr el Harit en Egipto mide 1,28 de largo y 0,635 m de ancho (Kimmig 1940, 106-111, pl.23).
17 D.H.20.5: τὸ δὲ δεύτερον ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ κέρως ἐναντίον τοῖς μισθοφόροις τοῖς ἀπὸ τῆς Ἑλλάδος Αἰτωλοῖς καὶ Ἀκαρνᾶσι καὶ Ἀθαμᾶσι καὶ τῇ Σαυνιτῶν θυρεαφόρῳ φάλαγγι.

entre Antíoco III y Molón, el de Megalópolis nos dice que Molón situó a sus *thyreaphoroi*, a los galos y *al resto de su infantería pesada* entre las dos alas de caballería (Polyb. 5.53.8: τοὺς δὲ θυρεαφόρους καὶ Γαλάτας καὶ καθόλου τὰ βαρέα τῶν ὅπλων εἰς τὸν μεταξὺ τόπον ἔθηκε τῶν ἱππέων). Es decir, como en el caso de Dionisio de Halicarnaso, los *thyreaphoroi* forman aquí como infantería pesada. En un segundo testimonio, en el contexto de la llamada Anábasis de Antíoco III, al llegar a Media, en el Paso de Labos, en la cadena de Elburz, quizá el actual Paso de Quzluz o el de Connolly, el rey seléucida decidió dividir su infantería ligera (Polyb.10.29.4: τὸ τῶν εὐζώνων πλῆθος) en tres cuerpos, el último de los cuales estaba formado por los *thorakitai*, y los *thyreaphoroi* (Polyb. 10.29.6: τελευταίους δὲ θωρακίτας καί θυρεοφόρους). Esta noticia de Polibio, que diferencia *thorakitai* y *thyreaphoroi*, induciría a pensar que, mientras que los *thorakitai* estarían protegidos por una coraza, quizá ligera, los *thyreaphoroi* no dispondrían de ella. En suma, de todos estos testimonios puede deducirse que los *thyreaphoroi* podían ser empleados bien como infantería pesada de línea o bien, llegado el caso, como tropas ligeras. Este doble uso podría deberse a la flexibilidad de su armamento sobre el que tenemos más datos. En el caso de las estelas pintadas antedichas, los *thyreaphoroi* cuentan con una espada corta de doble filo y una lanza que parece ser con toda probabilidad del tipo hoplítico (δόρυ) de unos dos metros. En el caso de Dionisio el Bitinio, además de la lanza, su panoplia comprende asimismo dos jabalinas. En la terracota de Kampyr Tepe el infante representado muestra una espada y una coraza anatómica. En otras dos de las estelas pintadas, precisamente las de Salmas y de Dioscúrides, ambos llevan claramente una cota de malla, que aparece también en la Estela de Itano.

Por otro lado, parece claro que en el caso beocio los *thyreaphoroi* sustituyen a los hoplitas. De hecho, conservamos una inscripción procedente de la polis de Copas (*IG* VII 2781) que se remontaría, en mi opinión a la primera parte del siglo III, en la que veintisiete jóvenes son inscritos entre los hoplitas, τοὶ ἀπεγράψαντο ἐν ὁπλίτας (lin.2)[18], una expresión que desaparece ya en la primera mitad del siglo III cuando los jóvenes beocios pasan a ser inscritos entre los *thyreaphoroi*. Contamos además con un decreto de Tespias (Roesch 1982: 307-308), datado hacia 250-240, es decir, hacia el momento en que aparecen los *thyreaphoroi* beocios, por el que se concede la proxenía al ateniense Sóstrato ya que, como prescribe una ley de la confederación, ha enseñado a los niños y *neaniskoi* (de quince a dieciséis años) tespieos a tirar con arco y jabalina y a combatir en formación (Ἐπειδεὶ νόμος ἐστὶ ἐν τοῖ κοι/νοῖ Βοιωτῶν τὰς πόλις παρεχέμεν/ διδασκάλως οἵτινες διδάξονθι/ τώς τε παῖδας κὴ τὼς νιανίσκως/ τοξευέμεν κὴ ἀκοντιδδέμεν/ κὴ τάδδεσθη συντάξις τὰς περὶ/ τὸ πόλεμον, lin. 10-16). Es decir, los jóvenes beocios eran enseñados desde muy pronto a combatir como tropas ligeras y también a formar como infantería pesada en una falange[19]. En definitiva, los *thyreaphoroi* beocios estarían provistos de un escudo oval, espada corta y lanza hoplíticas y cota de mallas, un armamento mixto, como veremos, que les dotaba de una mayor movilidad y flexibilidad que los antiguos hoplitas. Se podían desplegar como infantería semipesada de línea y también podían ser empleados como infantería semiligera sin cota de mallas usando jabalinas[20].

Cabría preguntarse también si los *thyreaphoroi* beocios eran únicamente infantes. Asclepiodoto (1.3) dice que, dentro de la caballería que combate cuerpo a cuerpo, esto es, la caballería pesada, se pueden establecer dos categorías: aquellos jinetes que llevan una lanza larga, *doryphoroi* o *xystophoroi*, y los

18 Además un escudo hoplítico se representa en la parte superior de esta inscripción.

19 El entrenamiento de los jóvenes con *thyreos* se difunde también en otras poleis así en el programa de competiciones atléticas del festival ateniense de los Tesea, de mediados del siglo III, figura también una *hoplomachia* con *thyreoi* y *machaira* para los adolescentes y efebos (*IG* II$^2$ 956-7). Asimismo en Samos *IG* XII.6.1. 179-184. *Cf.* Chaniotis 2005, 50.

20 Quesada 2002-2003, 84.

*thyreaphoroi*, que portan un escudo largo, θυρεός, que protege a los hombres y a los caballos. Del mismo modo, Arriano (Tact.4.4) menciona un tipo de caballería provista de un *thyreos* y que, por eso mismo, se les denomina *thyreaphoroi*. Asimismo un modelo de jinete con *thyreos* puede verse en una terracota helenística del Monte Carmelo[21]. Es decir, los *thyreaphoroi* podían ser empleados como caballería pesada, dotados probablemente de cota de mallas.

Volviendo a la Estela de Eubolo, los dos *thyreoi* representados flanquean un típico casco que se denomina precisamente beocio (βοιωτιουργὲς κράνος), que aparece esculpido en otras estelas beocias y que se asocia con la caballería[22]. A no ser que pensemos que la infantería beocia ha adoptado este tipo de casco, Eubolo podría ser un jinete que portaba yelmo de caballería y un escudo oval, era un jinete *thyreophoros*. Esto nos permite especular con el hecho de que la caballería beocia habría asumido el *thyreos* al tiempo que lo hacía la infantería y, de hecho, los catálogos militares no diferencian jinetes y *thyreaphoroi*[23].

Ciertamente el *thyreos* no es un escudo de tradición griega. Couissin (1932: 77) y Maule y Smith (1959: 6) sugirieron este tipo de escudo fue introducido en Grecia como resultado de las campañas de Pirro en Italia quien lo habría llevado a la Hélade por influencia de sus aliados samnitas y de sus enemigos romanos. Sin embargo, tal hipótesis resulta difícil de aceptar. Parece que el *scutum* romano es más largo que el *thyreos* griego y la adopción de este tipo de armamento parece demasiado próxima las campañas itálicas de Pirro. Hay, sin embargo, un precedente que nos parece mucho más adecuado: la invasión gálata de los años ochenta del siglo III. Sabemos que los gálatas usaban este tipo de escudo (Diod.20.9.1) y el Grupo de galos dedicado por Atalo I en el templo de Atenea en Pérgamo constituye suficiente prueba de ello[24], Algunos gálatas estaban también provistos de cota de malas y sus incursiones llegaron prácticamente hasta las fronteras de Beocia. Ambos elementos, escudo y cota de mallas, serían introducidos en Beocia, en mi opinión, por influencia de los pueblos indoeuropeos del Danubio, que es anterior a la presencia romana[25] y, de hecho, aparecen justo después de la invasión gálata. De esto modo, los beocios habrían abandonado parcialmente su viejo armamento hoplítico para adoptar un equipamiento semibárbaro diríamos, mucho más flexible y adaptado a las condiciones del siglo[26].

21 Museo Histórico de Berna (nº inv. 26.476).

22 Xen. *De Re Equest*. 12.3; Eliano. *VH*.3.24; Pollux 1.149; Dem.59.94. En dos cipos de Tespias y probablemente en el santuario del Cabirio tebano (Wolters y Bruns 1940, 133, pl. 19, 7; 132, pl. 34.1; Fraser y Rönne 1957, pl. 18, 3-5 y Apéndice II, 108.

23 En el caso de Tespias las inscripciones diferencian al menos en ocasiones los hoplitas y peltóforos de los jinetes *cf.* Pascual 2011, 163-164.

24 Schober 1938.

25 Santosuosso 1997, 149; Ma 2000, 354.

26 En la segunda mitad del siglo III los *thyreaphoroi* fueron sustituidos por peltóforos, armados a la manera de la falange macedónica con sarisas y pequeños escudos redondos (peltas): *cf. SEG* 3 352 c. 230 (= *IG* VII 2814); *SEG* 3 353 c. 207 y 3 361 c. 240 (Acrefia). *SEG* 26 498; 26 499 (210-200) y 3 501-523; *IG* VII 2812, 2825 (Hieto). *BCH* 94 1970, 151; *IG* VII 2782 c. 245-235; *SEG* 26 550 entre 250 y 230 (Copas). *SEG* 3 361 (Orcómeno). *IG* VII 210 (Egóstena).

## *Bibliografía*


AUPERT, P. 1976: "Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1975 ", *Bulletin de Correspondance Hellénique* 100/2, 591-745.

BROWN, B.R. 1957: *Ptolemaic Paintings and Mosaics and Alexandrian Style,* Cambridge, Mass.

CHANIOTIS, A. 2005: *War in the Hellenistic World. A Social and Cultural History,* Oxford.

COUISSIN, P. 1932: *Les institutions militaires et navales,* Paris.

FRASER P. y RÖNNE, T. 1957: *Boeotian and West Greek Tombstones,* Lund.

KIMMIG, W. 1940: "Ein Keltenschild aus Äegypten", *Germania* 24, 106-111.

MA, J. 2000: "Fighting *poleis* of the Hellenistic World", H. van Wees, *Greek Warfare. Myths and Realities,* London, 337-376.

MAULE, Q.F. y SMITH, H.R.W. 1959: *Votive Religion at Caere: Prolegomena,* Berkeley y Los Angeles.

NIKORONOV, V.P. 1997: *The Armies of Bactria 700 BC - 450 AD,* 2 vols., Stockport.

PARLASCA, K. 1982: *Syrische Grabreliefs hellenistischer un römischer Zeit Syrische Grabreliefs hellenistischer und römischer Zeit. Fundgruppen und Probleme, Trierer Winckelmannsprogramme, Heft 3,* 1981. Mainz a. Rhein.

PASCUAL, J. 2011: "La caballería beocia y la transformación de los ejércitos griegos en la época helenística", E. Sánchez-Moreno y G. Mora Rodríguez (eds.), *Poder, Cultura e Imagen en el Mundo antiguo,* Madrid, 160-178.

PERDRIZET, P. 1899: "Inscriptions d'Acraephiae", *Bulletin de Correspondance Hellénique* 23, 193-205.

QUESADA SANZ, F. 2002-2003: "Innovaciones militares de raíz helenística en el armamento y tácticas de los pueblos ibéricos en el siglo III a.C.", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la UAM* 28-29, 69-94.

ROESCH, P. 1970: "Inscriptions béotiennes du Musée de Thèbes", *Bulletin de Correspondance Hellénique* 94/1, 139-160.

ROESCH, P. 1982: *Études béotiennes,* Paris.

SANTOSUOSSO, A. 1997: *Soldiers, Citizens and the Symbols of War from Classical Greece to Republican Rome, 500 –167 BC,* Boulder y Oxford.

SCHOBER, A. 1938: "Epigonos von Pergamon und die frühpergamische Kunst", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institut* 53, 126-149.

SCHWYZER, E. 1923: *Dialectorum Graecarum exempla epigraphica potiora,* Leipzig (reimpr. Hildesheim,1960).

SEKUNDA, N. 2001: *Hellenistic infantry reform in the 160´s BC,* Lodz.

VOTTERÓ, G. 2001: *Le dialecte béotien (7e s.-2e s. av. J.-C.). II. Répertoire raisonné des inscriptions dialectales,* Paris.

WOLTERS, P. y BRUNS, G. 1940: *Das Kabirenheiligtum bei Theben,* I. Berlin.

# *El Occidente mítico preheracleo*

Domingo Plácido
Universidad Complutense. Madrid

Los mitos de Heracles relacionados con occidente constituyen el eje de las referencias antiguas a los extremos correspondientes del Mediterráneo, por su valor simbólico y porque sirven de enlace entre las referencias anteriores y las posteriores, para definirse como el aspecto más significativo de la visión que los griegos se hicieron de los extremos del mundo[1].

En torno a las columnas de Heracles, erigidas en símbolo del extremo occidental del mundo y, por tanto, del ocaso, tanto del sol como de la vida humana, existen tradiciones que hacen remontar su denominación a antiguos personajes míticos. Euforión (fr. 166 Powell = 164 v. Groningen = fr. 82 Cuenca= Schol. Dion. Per. 66, *GGM* II, 434 B, 4-7 = *FHA* II, p.120) dice que antes se llamaban "de Crono" porque coincidían con los límites de su imperio, después fueron "de Briáreo" y, finalmente, "de Heracles". Así parece resumirse la secuencia mítica admitida. La historia narrada por Hesíodo (*Teogonía*, 622) se refiere a cómo Briáreo y otros centímanos fueron relegados a los confines de la tierra, como Atlante –ἐπ' ἐσχατιῇ, μεγάλης ἐν πείρασι γαίης– de donde luego fueron liberados por Zeus. Con Crono las referencias se remontan a los tiempos preolímpicos. Atlante se define asimismo, en *Odisea*, I 52-53[2], como Titán preolímpico asociado a las Hespérides como Paraíso ambivalente, que conoce las profundidades del mar.

Según la *Titanomaquia*, 16 Bernabé (=*THA*IIA10b), "las columnas de Heracles también se llaman de Briáreo y columnas de Egeón gigante guardián del mar" (trad. E. Gangutia, *THA*IIA). En *Ilíada*, I 403-4, los dioses llaman Briáreo a quien los hombres llaman Egeón; de él dice Zenódoto que acompañaba a Crono y Jápeto en el Tártaro, en los πείρατα γαίης, los "confines de la tierra", según *Ilíada*, VIII 477-481. Los mitos aluden así a la definición del mundo conocido y al establecimiento de los límites con el caos. Teófilo de Antioquía consideraba que Crono, a quien también se atribuían las columnas, estaba sincretizado con la divinidad oriental Belo[3]. Agenor y Belo eran hijos de Posidón y Libia, orígenes de fenicios y egipcios respectivamente. De este modo quedan fortalecidos los vínculos entre griegos y fenicios en los orígenes del Arcaísmo, cuando se inician los procesos coloniales, tras un período de viajes poco regulares.

La evidente relación de las columnas de Heracles con los fenicios recuerda las posibilidades de vincular las expediciones de éstos con los euboicos, lo que se reflejaría en el mito de Briáreo, un héroe de Calcis, formado seguramente a partir de los contactos entre griegos y fenicios en Pitecusas. Heracles es personaje aglutinador, a través de Melkart, de la convivencia conflictiva entre griegos y fenicios, la que se

1 Sobre la trascendencia intelectual del Mediterráneo, ver, por ejemplo, Horden y Purcell 2000, o Theroux 2003 (=1995).
2 Cook 1995, 50, y nota 4; West 1988, *ad loc.*
3 Gangutia 1988, 55.

manifiesta de un modo claro en Rodas y en Pitecusas[4]. Los habitantes de la isla de Eubea fueron los principales protagonistas de los primeros viajes colonizadores griegos hacia occidente, lo que puede no dejar de tener relación con la formación del mito de Briáreo como protagonista de viajes occidentales.

Briáreo es uno de los Gigantes hecatonquiros, "de los cien brazos", que lucharon contra los Titanes. En el imaginario mítico se sitúa en las épocas preolímpicas, pero se halla entre los que han pasado a colaborar con el nuevo rey de los dioses y los hombres. El pasado ha quedado integrado en el nuevo mundo.

Otras referencias aluden igualmente al mundo fenicio. Estesícoro se refiere al Océano en *THA*IIA16d= escolio a Hesíodo, *Teogonía*, 287, y a Tarteso en *THA*IIA16c= *PMGF* 184; *SLG* 7= Estrabón, III 2, 11, dentro del poema de la *Gerioneida*. La Roca Sarpedonia se sitúa en los confines de Tracia, según Apolonio de Rodas, I 213-218, pero el escolio a I 211c cita a Estesícoro, lo que se recoge en el fragmento *THA*IIA16b (*SLG* 86= Sch. A. R. I 211). Aquí menciona una isla Sarpedonia en el Atlántico. En la tradición griega, Sarpedón era hijo de Zeus y de Europa, raptada por el dios en Fenicia. De este modo, la isla se identifica con los espacios marginales relacionados con los fenicios[5]. Agenor envió en busca de Europa a sus hijos, que dieron nombre a colonias fenicias en el Mediterráneo. Uno de ellos, Cadmo, también sería el fundador de las colonias fenicias de Rodas. La otra referencia a Tracia se vincula con otro gran viaje legendario, el de los Argonautas. Gran parte de los elementos adecuados a la mitificación de los viajes a occidente tienen a Jasón como precedente.

Heracles hereda para el Occidente un papel que está representado igualmente por los Dioscuros, que, en las Estécadas (Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* IV 553-556; 650), abren caminos marinos. Asimismo, en *Argonáuticas*, I 1165, con escolio, los navegantes se encuentran la tumba del hecatonquiro Egeón en el islote de Besbisco, en la desembocadura del Ríndaco, en Cícico. Egeón-Briáreo huye de Eubea, en el escolio a I 1165d. Se sitúa en el contexto de las luchas de Heracles contra los *Gegeneîs*, los "nacidos de la tierra", en Agatocles, *FGH* 472F2[6]. Pertenece a la estirpe de los Gigantes, según Pausanias, VIII 1, 4. En lo espacios míticos arcaicos existe la tendencia a marcar acciones paralelas en oriente y occidente. Egeón se sitúa entre los Licaónidas (Apolodoro, II 8, 1)[7]. Hijo de Licaón fue igualmente Enotro, epónimo de la colonia griega en Italia (Pausanias,VIII 3, 5)[8].

Sin embargo, la mayor parte de las veces, Briáreo aparece, como epónimo de las columnas antes de Heracles[9], tal como sucede en un escolio a la *Alejandra* de Licofrón (649, ed. E. Scheer, II, Berlín, 1908, v.9-11). Hesiquio dice que las columnas de Briáreo son las mismas que se llaman de Heracles y Aristóteles (fr. 678 Rose = Eliano, *Varia Historia* 5,3) afirma que las que ahora se llaman columnas de Heracles antes se llamaban de Briáreo. Eliano explica que, cuando Heracles purificó la tierra y el mar y se convirtió en "evérgeta" de los hombres, éstos, para honrarlo, quitaron importancia al recuerdo de Briáreo y le dieron a las columnas el nombre de "Heracleas". Así entramos en un aspecto nuevo del mito, el del héroe puro que lucha contra personajes míticos más o menos monstruosos que representan situaciones anteriores. El epónimo precedente, perteneciente a un mundo concebido como primitivo, cede el paso al nuevo héroe. El mismo orden sigue Clearco (fr. 67 Wehrli), pero llama al primer personaje "Heracles de Briáreo", para definir al segundo como "Heracles Tirio", presentados ambos como visitadores de Delfos, centro que fue vector ideológico y geográfico del mundo de la colonización. En el escolio a Píndaro, *Nemea*, III 40, igualmente se dice que las

4 Plácido 2013, 643.
5 Plácido 1989, 48-9
6 Vian 1944, II, 108-110; Vian 1951, I, 17-18.
7 Piccaluga 1968, 31.
8 Piccaluga 1968, 34.
9 Trumpez *RE* III,1, 1897, cc.833 ss.

columnas de Heracles son las de Briáreo y se cita la *Titanomaquia* (*THA* IIA, 10B, citado): "las columnas de Egeón, gigante guardián del mar"; estas columnas eran las mismas que Partenio situaba en Gades (fr. 31 Gaselea =Schol. Dion. Per. 456). En *Teogonía*, 816, verso considerado interpolado por algunos, Briáreo se sitúa en el Océano, mientras que en la *Ilíada*, I 403-404, donde se mencionan los dos nombres, Briáreo y Egeón, según los llamen dioses u hombres, nos encontramos al gigante enfrentado a Posidón, en una rivalidad que afectará también a Heracles, en relación con los hijos del dios marino. En la *Exégesis* de Tzetzes de la *Ilíada*, XXIII, correspondiente a los versos 11 y siguientes, la sucesión se define con el nombre de tres Heracles y con tres epítetos distintos: Briáreo, egipcio e hijo de Alcmena. En conjunto, estos testimonios parecen atestiguar la conciencia de que hubo una fase griega, descrita en particular como preolímpica, anterior a la fenicia. La secuencia mítica parece referirse a las vicisitudes de los viajes occidentales.

Estrabón, en III 4, 3, alude a otros compañeros de Heracles que habrían venido desde Mesene a colonizar Iberia, al mismo tiempo que se refiere a griegos como Teucro y Anfíloco, pero en general Heracles en Occidente se relaciona con los fenicios, como se ve en el fragmento 67 de Clearco, que habla de Heracles Briáreo, epónimo de las Columnas antes del Heracles Tirio. A través de Heracles, se configuran las referencias que aluden a un mundo precolonial, que se representa en la figura del héroe preolímpico Briáreo. El primer nombre de Calpe era Heraclea, según Timóstenes de Rodas, citado por Estrabón, III, 1, 7[10]. Allí sitúa Estrabón, III 5, 5, una de las etapas de los viajes fenicios en el proceso que culminó en la fundación de Cádiz. Allí se sitúa asimismo para Eratóstenes, fr. III B 112, la Tartéside. Calpe se identifica con las columnas de Heracles como punto final[11], e incluso Plinio, III 3, localiza en Calpe la meta de los trabajos de Heracles.

En la *Teogonía* de Hesíodo se sitúan en los límites, ἐν πείρασιν γῆς, tanto Atlante (v. 518) como Briáreo (v. 622), pertenecientes por igual al mundo preolímpico, que llegan en sus relaciones con los olímpicos a soluciones de diverso tipo. Pero, en los *Trabajos*, 156-165, el poeta se refiere a los héroes a quienes dedican sus cantos los aedos, apoyados en las musas evocadoras de Zeus. Son los que murieron ante Troya o se hallan ἐς πείρατα γαίης, allá en el Océano, los héroes de las guerras y los héroes de los viajes, los que se enfrentan al mundo monstruoso de los ἐσχατία los "extremos". Como ἐσχατίοι se definen también los feacios en la *Odisea* (VI 204), que viven lejos, sin mezclarse con ningún mortal. El mundo subterráneo se concibe como espacio de los héroes desplazados, localizados en los ϖείρατα γαίης, islas junto al Océano, como Crono. Heracles, como heredero de Briáreo, va a occidente y lucha con Gerión, guardián de los muertos en el ocaso[12]. En esta topografía se refleja la mentalidad dualista propia de una sociedad dividida, con integrados y excluidos. La sistematización del mito heroico, correspondiente a la formación de la ciudad, se vincula igualmente con la estructuración en clases.

Briáreo desempeña asimismo un cierto papel en *Ilíada*, I, 394406, cuando Posidón, Hera y Palas se enfrentan a Zeus, que recibe en cambio el apoyo de Briáreo y Tetis. Eubea, que tuvo un fuerte protagonismo en la época de los inicios de la colonización, del mismo modo está presente en los procesos de formación de los poemas homéricos. Pitecusas, lugar clave en el proceso de colonización temprana, fue asimismo centro de contactos con fenicios; allí se encontró la llamada copa de Néstor, lo que parece indicar el conocimiento de los poemas homéricos. En Corinto, en el conflicto de Posidón frente a Helio, Briáreo actuó igualmente como árbitro, según Pausanias, II 1, 6. Por su labor de árbitro le fue concedido el Acrocorinto, que luego pasaría al patrocinio de Afrodita (II 4, 6), divinidad olímpica, en un nuevo paso a la estabilidad cívica.

10 Plácido 1993, 69.
11 Plácido 1994, 609.
12 Plácido 2003, 15-27.

En la Prehistoria mítica, el tema está relacionado con el proceso de dominio del Olimpo, como se ve en *Ilíada*, I 401-405. La tradición épica primero colocó a los dioses en el monte Olimpo y luego los trasladó al cielo[13]; en *Teogonía*, 689-690, Zeus aparece procedente del cielo (οὐρανοῦ) y del Olimpo, con sus rayos; en una montaña de Tesalia en *Ilíada*, XIV 225-230, camino de Pieria; igual que en *Odisea*, V 50; XI 315-6; en una montaña física no especificada en *Ilíada*, XIII 242-3; XVI 364-5[14]. La causa se atribuye a la pérdida de referencia física relacionada con el traslado de la épica a Asia Menor[15].

En el viaje en busca de las manzanas de las Hespérides, la relación con los preolímpicos se limita al enfrentamiento con la Harpías y con Atlante. En las Hespérides, las Harpías son las guardianas de las manzanas tanto en Epiménides como en Acusilao[16]. De hecho, Epiménides, DK3B9, las identifica a ambas. Prometeo, en *Prometeo encadenado*, 717-735, el mismo que predice el viaje de Ío al Cáucaso y al país de las Amazonas, fundadoras de Temiscira, junto al Termodonte, indica la Orientación a Heracles sobre el camino de las Hespérides y Atlante, a través de Tarteso, y le ordena sostener el cielo en lugar de éste, para ir a buscar las manzanas como ἆθλον, para ir luego a llevar las manzanas a Euristeo, según Ferécides (*FGH*3F17) en escolio a Apolonio de Rodas, IV 1396-9b. Con el lugar de las Hespérides se relacionan asimismo las Gorgonas, en los confines del mundo, hacia la noche, ejemplo típico de los seres monstruosos que acosan a los navegantes y viajeros que se dirigen a occidente, en una isla llamada Sarpedonia. Una de las Gorgonas, Medusa, era la madre de Pégaso y Crisáor, que con Calírroe, "de hermosa corriente", hija de Océano, fue padre de Gerión.

En los viajes se opera la identificación de los protagonistas con personajes marginales antes de la colonización, representada en cambio por Heracles. Los espacios se identifican con los límites del mundo[17], donde se excluye a los derrotados Titanes y sus cómplices, y representan en el mito la misma función que los límites del espacio cívico. La imaginación transfiere a la ecúmene los rasgos del espacio delimitado de la *chóra* de la ciudad[18]. En los límites de la ciudad se encuentran, efectivamente, los cultos ctónicos y los cultos heroicos. Héroes y vencidos ocupan en el mito los mismos espacios. Los hombres de oro y de plata, de tiempos de Crono, se integraron gracias a la acción de Zeus o quedaron excluidos, con el propio Crono[19], de acuerdo con su capacidad para integrarse en la comunidad de los *hebôntes*, en el momento de acceder a Hebe, en la efebía. El matrimonio de Hebe con Heracles (*Teogonía*, 950-5) representa el paso de la marginación a la integración, al final de los trabajos, con lo que se hizo *ólbios*, como los héroes del mito de las edades o como los bienaventurados de los misterios de Eleusis.

Entre las lecturas del mito de Heracles, destaca la que lo representa como símbolo de la civilización frente al mundo monstruoso de los preolímpicos. En el terreno de los viajes, este aspecto se plasma en el proceso colonizador por el que se extiende el mundo de la *pólis* por todo el Mediterráneo. Por ello, los viajes de Heracles representan la metáfora del viaje iniciático del joven que se integra en la comunidad cívica hacia los santuarios de peregrinación que marcan los límites del espacio correspondiente a la *chóra* de la misma comunidad. En la contraposición con los personajes preolímpicos, Crono o Briáreo, se marca la evolución que señala el progreso de civilización representado por el origen de la *pólis*.

13 Sale 1984, 1.
14 Sale 1984, 13.
15 Sale 1984, 25.
16 Mazzarino 1974[4], I, 60.
17 Bergren 1975, 106.
18 Plácido 1997, 79-86.
19 Richardson 1974, *ad* 480.

## *Bibliografía*


Bergren, A.L.T. 1975: *The Fundamental Etymology of peîrar in Early Greek Poetry. A Study in the Interrelationship of Metrics, Linguistics and Poetics*, New York.

Cook, E.F. 1995: *The* Odyssey *in Athens. Myths of Cultural Origins*, Ithaca-London.

Gangutia, E. 1998: "La Península Ibérica en los autores griegos: de Homero a Platón", J. Mangas y D. Plácido (eds.), *Testimonia Hispaniae Antiqua II A. La península Ibérica en los autores griegos: de Homero a Platón*, Madrid.

Horden, P. and Purcell, N. 2000: *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*, Oxford.

Mazzarino, S. 1974[4]: *Il pensiero storico classico*, Roma.

Piccaluga, G. 1968: *Lykaon, un tema mitico*, Roma.

Plácido, D. 1989: "Realidades arcaicas de los viajes griegos al extremo occidente", *Gerión* 7, 41-51.

Plácido, D. 1993: "Le vie di Ercole nell'estremo occidente", A. Mastrocinque (ed.), *Ercole in occidente*, Trento, 63-80.

Plácido, D. 1994: "Consideraciones al margen de la identificación de Carteya con Tarteso", P. Sáez y S. Ordóñez (eds.), *Homenaje al profesor Presedo*, Sevilla, 607-610.

Plácido, D. 1997: "La *chóra* y la *oikouméne*: la proyección geográfica del mundo colonial", *Gerión* 15, 79-86.

Plácido, D. 2003: "El mito de las edades como metáfora de los procesos de integración y exclusión", *Studia Historica. Historia Antigua* 21, 15-27.

Plácido, D. 2013: "El impacto en la historiografía actual de la imagen antigua de Tarteso", J.M. Campos y J. Alvar (eds.), *Tarteso. El emporio del metal*, [Huelva], Almuzara, 641-650.

Richardson, N. J. 1974: *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford.

Sale, W. M. 1984: "Homeric Olympus and its Formulae", *American Journal of Philology* 105, 1-28.

Theroux, P. 2003 (=1995): *Las columnas de Hércules. Un viaje en torno al Mediterráneo*. Barcelona.

Vian, Fr. 1944: "Les Géants de la mer", *Revue Archéologique* II, T. 22, 97-117.

Vian, Fr. 1951: «Les ΓΗΓΕΝΕΙΣ de Cyzique et la Grande Mère des Dieux», *Revue Archéologique* I, T. 37, 14-25.

West, S. 1988[4]: *Omero, Odissea*, I, Testo e commento, Vicenza.

# *Las incógnitas del primer canto de Demódoco* (Od. *8, 73-82)*

Emilio Suárez de la Torre
Universitat Pompeu Fabra

## *Presentación*

No sé si la mejor manera de rendir homenaje a quien tanto ha contribuido al esclarecimiento de la cultura griega y de su influjo en los pueblos de la Antigüedad es recurrir a un pasaje repetidamente discutido por los filólogos sin llegar nunca a cerrar las posibilidades interpretativas, ya que, a pesar de su brevedad, cada línea abre incógnitas de difícil resolución. Espero que algo del ingenio en la interpretación iconográfica de Ricardo Olmos se me contagie para proceder al análisis que ahora abordo.

La escena es bien conocida. El aedo ciego del país de los Feacios, Demódoco, interviene con su canto durante el agasajo que el rey Antínoo ofrece al huésped Ulises (sin conocer aún su identidad). Demódoco interviene en tres ocasiones[1]: la que ahora refiero, una segunda en que canta los amores de Ares y Afrodita (8, 266-366) y, finalmente, la que dedica al motivo de la caída de Troya mediante el recurso al caballo de madera (499-520). Tanto en el primer caso (una escena que abarca los versos 73 a 103) como en el canto final el efecto sobre Ulises es doloroso, ya que sufre con la evocación de las penalidades pasadas. En el curso de la escena en que se inserta el primer canto el poeta señala que el aedo detiene su canto repetidas veces y que los comensales le animan a retomarlo, de modo que Ulises se cubre la cabeza para que no le vean llorar cada vez que el aedo canta, mientras que la descubre en las pausas y aprovecha para hacer una libación a los dioses.

Reproduzco ahora el texto en que se centran mis observaciones:

Μοῦσ' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνῆκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν,
οἴμης, τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἵκανε,
νεῖκος Ὀδυσσῆος καὶ Πηλεΐδεω Ἀχιλῆος,
ὥς ποτε δηρίσαντο θεῶν ἐν δαιτὶ θαλείῃ
ἐκπάγλοισ' ἐπέεσσιν, ἄναξ δ' ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων
χαῖρε νόῳ, ὅ τ' ἄριστοι Ἀχαιῶν δηριόωντο.
ὣς γάρ οἱ χρείων μυθήσατο Φοῖβος Ἀπόλλων
Πυθοῖ ἐν ἠγαθέῃ, ὅθ' ὑπέρβη λάϊνον οὐδὸν
χρησόμενος. τότε γάρ ῥα κυλίνδετο πήματος ἀρχὴ
Τρωσί τε καὶ Δαναοῖσι Διὸς μεγάλου διὰ βουλάς.

La Musa impulsó al aedo a cantar las glorias de los guerreros,
un canto cuya fama por entonces alcanzaba hasta el ancho cielo:
la disputa entre Ulises y el Pelida Aquiles,

1 Sobre la presencia de aedos en Homero véase el estudio de Grandolini 1996.

cómo una vez se enfrentaron en un espléndido banquete de dioses
con desmesuradas palabras, y el soberano de guerreros Agamenón
se alegraba en su ánimo, porque los mejores de los Aqueos se enfrentaban.
En efecto, así se lo había relatado en su oráculo Febo Apolo
en la muy divina Pito, cuando traspasó el pétreo umbral
para consultarle. Pues entonces, en efecto, ya iba rodando el inicio de la calamidad
para Troyanos y Dánaos, por causa de los designios del poderoso Zeus.

### *La exégesis antigua: los escolios y Eustacio*

Las explicaciones de los escolios, como sucede con frecuencia, parecen deberse más a deducciones a partir de los versos que al conocimiento de unos hechos conservados en alguna tradición perdida. Algo parecido sucede con el comentario de Eustacio, aunque añade algún detalle más que ahora comentaré. Hay que advertir que en los escolios se dice que los versos 81-82 debían ser atetizados. Como resumen de los mismos obtenemos la siguiente interpretación: (a) Agamenón recibió en Delfos un oráculo que le advertía que la destrucción de Troya llegaría cuando se enfrentaran los mejores de los griegos. (b) Aquiles y Ulises discuten en un banquete (παρὰ πότον schol. παρὰ θυτικὸν πότον, ἐν καιρῷ δαιτός Eust.): Aquiles elogia la *andreia* y la actuación violenta (βιάζεσθαι) mientras que Ulises defiende la *sýnesis* y el engaño (δόλῳ, διὰ μηχανῆς καὶ φρονήσεως schol., ἀνδρίας καὶ φρονήσεως σύγκρισις Eust.)[2]. (c) Este episodio acontece después de la muerte de Héctor. (d) Agamenón se alegra porque cree que se cumple el oráculo, cuando en realidad éste "se refería a su enfrentamiento con Aquiles" (schol.). Por una parte da la impresión de que la atención se ha centrado en la contraposición de caracteres y modos de afrontar la guerra, en cierto modo como un reflejo de un debate filosófico del momento acerca de la fuerza y la inteligencia. En el caso de Eustacio las reflexiones se centran en la conducta en el simposio, aclarando que se trata de una φιλοτιμία que no debe confundirse con una vulgar reyerta de banquete. Es decir, enlaza con la vieja tradición de la conducta en el simposio.

### *Las incógnitas y su discusión moderna*

Los interrogantes que suscita el pasaje son numerosos. La primera pregunta se refiere a la ubicación de este episodio en la saga troyana. Las alternativas son tres: (a) que se trate de una invención del poeta de *Odisea* ('Augenblickserfindung')[3]; (b) la posibilidad de que se trate de un episodio correspondiente a una parte de la saga no conservada y (c) su encuadre en una situación ya conocida. Respecto a la primera posibilidad, concuerdo plenamente con Danek[4] en que esta clase de alusiones o referencias vagas a episodios míticos presuponen el conocimiento de las mismas por el público. El poeta se limita a seleccionar los rasgos fundamentales y no considera necesario su desarrollo. La alternativa (b) tendría la misma validez que un *argumentum ex silentio*, aunque es evidente que no puede descartarse: se trataría de una de tantas tradiciones orales perdidas, equivalente en su aparición textual a otros episodios troyanos

2 Uno de ellos presenta lo presenta como la oposición entre lo «somático» y lo «espiritual».

3 Von der Mühll 1954, Marg 1956, Braswell 1982, Finkelberg 1987, 131, lo defiende como un esfuerzo para reforzar la figura de Ulises: «it is hard to avoid the conclusion that the quarrel of Odysseus and Achilles was invented by Homer especially for Demodocus' performance before Odysseus in Phaeacia». También lo consideran invención Hainsworth (en Heubeck-West-Hainsworth 1988, 351-352) y Slater 1990.

4 Danek 1998, 143: «Je fragmentarische das Referat einer mythologischen Gegebenheit ist, umso eher ist deren Kenntnis beim Hörer vorausgesetzt». También lo rechaza Maehler.

conservados sólo en la iconografía[5]. En cuanto a la alternativa (c), no se ha encontrado hasta el momento ningún episodio conocido plenamente adecuado. La referencia en el argumento de *Cypria* a una disputa entre Aquiles y Agamenón en la que pudiera haber intervenido Ulises es demasiado forzada[6]. En relación con esta alternativa, debe tenerse en cuenta que la expresión θεῶν ἐν δαιτὶ θαλείῃ puede considerarse una referencia general a cualquier banquete en el contexto de una celebración religiosa o bien puede aludir a una ceremonia concreta con alguna significación para el conjunto.

El siguiente interrogante se refiere a la consulta oracular de Agamenón. Tanto este pasaje, como las palabras de Aquiles en *Il.* 9, 404-407, con referencia a los tesoros que encierra el santuario délfico, encajan en una datación de fines del siglo VIII, en que la arqueología confirma actividad cultual relativamente regular en el santuario[7]. El problema en este caso es el mismo que plantea la mención de la disputa de los héroes: es el único testimonio de dicha consulta, de modo que su explicación exige alternativas similares, con la diferencia de que, en principio, no tenemos ningún episodio que permita plantear hipótesis alguna. En cuanto al momento del relato en que ha de situarse, parece razonable pensar que la consulta se habría hecho al inicio del conflicto.

No debe soslayarse tampoco la duda que puede surgir a la hora de encontrar la referencia exacta a que nos lleva el adverbio de deixis temporal τότε del verso 81, es decir, qué circunstancia es esa en que *ya iba rodando el inicio de la calamidad*, si se trata de cuando se hizo la consulta (en correlación con el ὅτε precedente) o del momento en que estalló la confrontación entre Aquiles y Ulises (*cf.* ποτέ)[8]. A ello debemos añadir otro motivo de duda: si esa frase causal-explicativa con γάρ la utiliza el poeta para esclarecer la reacción de Agamenón ante la disputa (como si dijera "se alegraba porque significaba el comienzo de la calamidad") o bien[9] recoge un comentario del narrador externo. La primera posibilidad resulta difícil de defender, ya que se trata del desastre "para Aqueos y Troyanos", lo que no justificaba la satisfacción de Agamenón. Luego sólo queda la alternativa de que sea el narrador el que explique la razón de lo que acaba de contar, aunque seguimos dentro de la duda sobre el momento exacto a que alude. Aunque podría entenderse con referencia al momento de la consulta, por ser entonces cuando la maquinaria destructiva del designio de Zeus se había puesto en marcha, resulta más coherente que se trate del "comienzo del desenlace"[10].

5 Nagy 1999 (1979), 15-65; 2003. En esta línea, pero con modificaciones, sigue Dane 1998, quien en realidad coincide también en lo de la «configuración de Ulises» en cierto modo con Finkelber 1987. En resumen, sería un «tema» épico (me refiero a la confrontación Ulises/Aquiles) aprovechado por el poeta de la *Odisea* intencionadamente en este contexto, lo que no impide un tratamiento particular del mismo.

6 Von der Mühll 1954, 2. En concreto se ha propuesto que estamos ante una alusión a un episodio acaecido en la isla de Ténedo (*Cyp. arg.*, 41 Bernabé), durante el banquete en que Filoctetes es mordido por una hidra, ya que el resumen de Proclo menciona una discusión entre Aquiles y Agamenón por haber sido convocado aquél en el último momento. La defensa de esta hipótesis se ha apoyado con referencias a los fragmentos de la tragedia perdida Σύνδειπνοι de Sófocles (frg. 562-571 Pearson). En concreto, von der Mühl (*loc. cit.*) se apoya en el fr. 566, donde habría un indicio de confrontación, porque Ulises parece reprocharle cobardía a Aquiles (*cf.* en contra, por ejemplo, Marg 1956, 19); el propio editor Pearson observa lo absurdo de la propuesta porque el episodio ocurre en otro momento del relato (*cf.* escolios, aunque no hay fundamento seguro) y, sobre todo, porque la confrontación aludida en la épica es entre Aquiles y Agamenón (Pearson, vol. II, 199). Podemos estar ante un tratamiento libre por parte de Sófocles.

7 *Vid.* Fontenrose 1978, con observaciones sobre este oráculo y comentario de testimonios en 4, 20, 91 y 118.

8 Sobre la doble posibilidad, *cf.* Marg 1956, 23, quien señala la larga historia de división de opiniones, desde la Antigüedad. Por ejemplo, Porfirio (*Quaest. Hom. Ad Od. Pertinentium* 73, 1 ss. Schrader) se inclinaba por la segunda alternativa (τὸν δὲ Ἀγαμέμνονα… χαίρειν ἀγνοοῦντα, ὅτι τῶν κακῶν ἔτι συνέβαινεν ἀρχὴν εἶναι).

9 Así, Danek 1998.

10 Danek 1998, Nagy 2003, 14, n.72. Sería un caso de "cross-reference by way of performance". Por cerrar ya la serie de incógnitas, no quiero dejar de mencionar la hipótesis de Calhoun 1939 de que estamos ante un ejemplo de *oráculo malentendido*:

### *Un posible marco narrativo adecuado*

Aunque no puede negarse que la alternativa de que estemos ante un ejemplo de reelaboración de un tema épico sin correspondencia en los fragmentos conservados es atractiva, me atrevo a plantear una nueva posibilidad de engarce con las tradiciones épicas conocidas y atestiguadas. Mi propuesta es que el marco en el que se produce la disputa entre Aquiles y Ulises es el episodio narrado en la *Etiópide* sobre la muerte de Tersites a manos de Aquiles, ofendido éste por la burla de aquél sobre las lágrimas de Aquiles por Pentesilea[11]. El *argumentum* del poema menciona una *stasis* entre los caudillos aqueos y, posteriormente, la purificación de Aquiles mediante ofrendas a Apolo, Ártemis y Leto. He aquí el texto:

> Καὶ Ἀχιλλεὺς Θερσίτην ἀναιρεῖ λοιδορηθεὶς πρὸς αὐτοῦ καὶ ὀνειδισθεὶς τὸν ἐπὶ τῇι Πενθεσιλείαι λεγόμενον ἔρωτα· καὶ ἐκ τούτου στάσις γίνεται τοῖς Ἀχαιοῖς περὶ τοῦ Θερσίτου φόνου. Μετὰ δὲ ταῦτα Ἀχιλλεὺς εἰς Λέσβον πλεῖ, καὶ θύσας Ἀπόλλωνι καὶ Ἀρτέμιδι καὶ Λητοῖ καθαίρεται τοῦ φόνου ὑπ' Ὀδυσσεύς.

Y Aquiles mata a Tersites por haber sido objeto de sus burlas e insultos a costa del que se da en llamar amor por Pentesilea; y a consecuencia de ello se produce una división entre los aqueos acerca del asesinato de Tersites. Después de eso, Aquiles navega hasta Lesbos y, tras sacrificar a Apolo, Ártemis y Leto, es purificado del asesinato por Ulises.

(a) Hay que subrayar el hecho de que Aquiles ha de purificarse de esta muerte. Ante todo hay que tener en cuenta que se produce en el curso de un banquete que, a mi juicio, no es un simple *pótos*, como interpretan los escolios. La expresión θεῶν ἐν δαιτὶ θαλείῃ va más allá de la mención de un simple simposio (que no tiene sentido en ese contexto[12]). La ofensa y la muerte se producen en un contexto religioso[13]. Es, además, una muerte que no se produce en combate, sino una brutal reacción de cólera ante la burla de Tersites, que provoca la censura de una parte de los aqueos, con división de opiniones[14]. Si hacemos caso a Quinto de Esmirna, hay que contar al menos con la censura que expresa Diomedes, debido a que ha dado muerte a un miembro de su propio *genos* (su primo) con ascendencia noble. No hay testimonio de la intervención de Ulises, pero recordemos que en *Ilíada* la reacción de Ulises (equivalente a la de Aquiles) es de castigo de Tersites y ejemplo frente a los aqueos, pero sin perder los estribos ni llegar al homicidio.

(b) Es evidente que se trata de un crimen que implicaría un *miasma* para el conjunto, de ahí que se proceda a la purificación del homicida. Me parece significativo que el purificador sea Ulises, lo que apunta a que en esa discrepancia interna de los aqueos adoptó la postura de censura e incluso podría ser idea suya adónde dirigirse. No obstante, es más razonable que en este punto interviniera Calcante o una figura similar. En cualquier caso, se busca un entorno *religioso* apolíneo: Aquiles, antes de la purificación propiamente dicha,

Agamenón piensa que esa disputa corresponde a la confrontación anunciada como señal, cuando en realidad se refería a la suya con Aquiles. Aunque esta hipótesis ha conocido un rechazo bastante general, no debe tenerse por totalmente absurda, si admitimos que la respuesta délfica recibida por Agamenón era, más o menos, del siguiente tenor: "Cuando entren en disputa los mejores de los Aqueos, será una señal de que se acerca la caída de Troya". Es un 'misunderstanding' en la medida en que el oráculo, como tantos otros oráculos míticos, se formula de modo impreciso o ambiguo.

11 Sobre el paralelo estructural entre las escenas de *Ilíada* y *Etiópide* en que aparece Tersites, *vid.* Marks 2005, 17-18 (con referencia al fragmento de *Etiópide* citado a continuación).

12 Pero sí tiene sentido que, en el contexto de *Od.* 8, se recuerde un episodio de *neikos* en un banquete en proximidad con un episodio de *neikos* entre Euríalo y Ulises. Sobre los aspectos éticos de este episodio en relación con la valoración de la conducta en el simposio *vid.* Murray 1990, 217-218.

13 Sobre dicha modalidad de banquete *cf.* Schmidt-Pantel 1990, con especial referencia a las situaciones descritas por Píndaro y su terminología, perfectamente adecuada para este caso.

14 Parker 1983, 260-261 menciona otra posible alternativa al motivo de la confrontación (*cf.* referencias en 260, n. 22).

hace ofrendas a la tríada apolínea (Leto y sus hijos, aunque debe observarse el orden de mención). Desde el punto de vista de la historia de la purificación, ya señaló Parker[15] que estamos ante el primer caso atestiguado de la misma. Como observaba el mismo autor, en Homero el homicida no puede ser simplemente purificado, sino que debe alejarse. Aquí encontramos lo que parece una combinación de un período temporal de alejamiento en Lesbos, la purificación y el retorno o reintegración al grupo del que ha debido apartarse.

(c) Que se escoja un santuario apolíneo para una purificación no es extraño, pero merece atención el hecho de que sea en Lesbos. La ubicación concreta es difícil de establecer. Las noticias sobre cultos apolíneos en Lesbos son muy escasas. Hay menciones aisladas de algunas advocaciones apolíneas en noticias de muy distinto valor, tales como Μυρικαῖος, Ναπαῖος, Μαλόεις, Θέρμιος, además de las advocaciones del entorno geográfico, tales como Σμινθεύς, Κιλλαῖος o Γρυνεύς, que también llegan a Lesbos[16]. De todas formas, Lesbos está presente en diversas acciones recordadas en la épica[17] y determina un espacio de alejamiento adecuado a la purificación.

(d) El episodio mencionado tiene como consecuencia una alta valoración de Ulises, mientras que afecta negativamente a la de Aquiles, como ha señalado Marks[18]. En efecto, un componente importante de la situación es precisamente la naturaleza de la víctima. Autores como Nagy[19] o Rosen[20] han subrayado el valor que, desde el punto de vista social y literario, tiene la presencia de un personaje que, perteneciente a un estamento noble[21], desempeña una función que anticipa el vituperio que se plasma en el género yámbico. Al mismo tiempo, la insistencia en su inoportunidad (que produce rechazo) y fealdad física, lo hace asimilable a un *pharmakós*[22]. Ahora bien, en este caso la violencia excesiva sobre el *pharmakós*, ejercida además en un contexto ritual inadecuado, atrae más impureza de la que elimina, lo que aumenta la necesidad de purificación.

(e) En este sentido, adquiere especial relieve la mención del oráculo délfico por parte de Demódoco. Hay una especie de cierre del círculo apolíneo. Procede en este caso retomar la relación que en su día estableció Nagy[23] con el vínculo que los relatos míticos establecen entre el linaje de Aquiles (desde *Ilíada*) y Delfos, como se comprueba con las tradiciones referentes a la muerte de Neptólemo y su culto en Delfos[24]. Nagy llega a calificar el episodio de *Odisea* como «an opening Strife Scene for motivating the eventual death of the main hero who undertook the enterprise».

(f) Agamenón se alegró en su *noos*, pero eso no implica que lo expresara. Ulises comprende ahora, por el canto de Demódoco[25], la tremenda carga ominosa de la situación que protagonizó y que,

15 130-131 y *vid.* 376, donde se recoge otro caso de purificación de Aquiles en Lesbos (Mitilene).
16 Referencias de Farnell 1977[2], 164-169.
17 *Il.* 9, 129, 271 (belleza de las mujeres lesbias), 664 (patria de Diomede, hija de Forbante); *Od.* 3, 169 (en el regreso de los aqueos); 4, 342 (Menelao recuerda pelea de Ulises con Filomelides); 17, 133 (Telémaco repite el relato de Menelao).
18 Marks 2005.
19 Nagy 1979 (*cf. infra*, n. 20).
20 Rosen 2007 (donde retoma Rosen-Díaz 2003).
21 Un "man of standing", como subraya Marks 2005, 27.
22 *Cf.* Parker 1983, 260.
23 Nagy 1979, 15 ss. y capítulo 17.
24 Suárez 2005.
25 Es el privilegio del poeta, sabedor de todo gracias a las Musas. Ulises lo elogia la forma (κατὰ κόσμον) en que relata las acciones y padecimientos de los aqueos, porque parece que hubiera estado presente en aquello que canta o lo hubiera oído de un testigo (8, 487-491) y le pide entonces que cante el episodio del engañoso recurso (llamado aquí κόσμος) del caballo de madera. De nuevo Ulises romperá a llorar. Véase una propuesta de la función de estos cantos en el conjunto del poema en Rinon 2006.

si bien preludiaba el final de la guerra y la destrucción de Troya, también sería a costa de las de Aquiles, Ayante, Agamenón y de su propio retorno azaroso, aún inconcluso en ese momento. Consciente de ello, su amargura se desborda en la forma en que canta Homero.

## *Bibliografía*


BERNABÉ, A. (ed.) 1996: *Poetae Epici Graeci. Testimonia et fragmenta*, Pars I, Stuttgart / Leipzig.

BRASWELL, B.K. 1982: "The Song of Ares and Aphrodite: Theme and Relevance to Odyssey 8", *Hermes* 110,129-137.

CALHOUN, G.M. 1939: "Homer's Gods-Myth and Märchen", *American Journal of Philology* 60, 1, 1-28.

CLAY, J. S. 1983: *The Wrath of Athena: Gods and Men in the Odyssey*, Princeton.

CLIFFORD, B. 1996-1997: "Demodocus, Odysseus, and the Trojan War in Odyssey 8", *Classical World* 90, 1, 3-14.

DANEK, G. 1998: *Epos und Zitat. Studien zu den Quellen der Odyssee*, Wien.

FARNELL, L.R. 1977²: *The Cults of the Greek States*, vol. IV, New Rochelle, New York, (1ª ed. 1896-1909).

FINKELBERG, M. 1987: "The First Song of Demodocus", *Mnemosyne* 60, 1-2, 128-132.

FONTENROSE, J. 1978: *The Delphic Oracle. With a Catalogue of Responses*, Baltimore.

GRANDOLINI, S. 1996: *Canti e aedi nei poemi omerici* (edizione e commento), Pisa/Roma.

HEUBECK, A., WEST, S., HAINSWORTH, J.B. 1988: *A Commentary on Homer's Odyssey*, Volume I, *Introduction and Books I-VIII*, Oxford.

MARG, W. 1956: "Das erste Lied des Demodokos", *Navicula Chilonensis, FS F. Jacoby*, Leiden.

MARKS, J.R. 2005: "The ongoing νεῖκος: Thersites, Odysseus, and Achilleus", *American Journal of Philology* 126 (1), 1-31.

MURRAY, O. (ed.) 1990: *Sympotica. A symposium on the Symposion*, Oxford.

NAGY, G. 1999: *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Poetry*, Baltimore (1ª ed. 1979).

NAGY, G. 2003: *Homeric Responses*, Austin.

PARKER, R. 1983: *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford.

RINON, Y. 2006: "'Mise en abîme' and Tragic Signification in the *Odyssey*: the three songs of Demodocus", *Mnemosyne* 59 (2), 208-225.

ROSEN, R. 2007: *The Poetics of Ancient Satire*, Oxford/New York.

ROSEN, R y DÍAZ, P. 2003: "The Death of Thersites and the Sympotic Performance of Iambic Mockery", *Pallas* 61, 121-136.

RÜTER, K. 1969: *Odysseeinterpretationen. Untersuchungen zum ersten Buch und zur Phaiakis*, Göttingen.

SCHMIDT-PANTEL, P. 1990: "Sacrificial Meal and *Symposion*: Two Models of Civic Institutions in the Archaic City?", O. Murray (ed.), *Sympotica. A symposium on the Symposion*, Oxford, 14-36.

SHIELDS, E. 1918: "Lesbos in the Trojan War", *The Classical Journal* 13, 9, 670-681.

SLATER, W.J. 1990: "Sympotic Ethics in the *Odyssey*", O. Murray (ed.), *Sympotica. A symposium on the Symposion*, Oxford, 213-220.

SUÁREZ DE LA TORRE, E. 1997: "Neoptolemos at Delphi", *Kernos* 10, 153-176.

VON DER MÜHL, P. 1954: "Zur Frage, wie sich die Kyprien zur Odyssee verhalten", *Westöstliche Abhandlungen. FS R. Tschudi*, Wiesbaden, 1-5.

# *Theoxenia of Erigone(?)**

Mijalis Tiverios
Aristotle University of Thessaloniki

It was with great pleasure that I agreed to contribute to this Festschrift dedicated to an exceptional colleague, who specializes in studying the impact of the ancient Greek civilization on the Iberian peninsula. Of all the Theoxenia festivals in the ancient Greek world, the one connected with the Dioskouroi is the most in evidence in iconography[1]. Among these depictions four Attic red-figure vase paintings dated to the second half of the fifth century B.C., are of special interest. And this is because the festival depicted there seems to involve not just the Dioskouroi but also their sister Helen. Helen's participation in such a festival, though predictable and familiar from ancient Greek literature[2], has not hitherto been noted in the corresponding iconography. A fifth-century calyx krater by the Niobid Painter, now in the Archaeological Museum of Lamia, is the oldest of these four vase paintings. On it, in addition to the *kline* made up for the Dioskouroi, there is a seat right next to it with a footstool, probably meant for a female figure[3]; and this can be none other than Helen. It is well known that in banqueting iconography the men present are depicted reclining on a kline, whereas the women are seated on the *kline*, on a chair (or a throne)[4]. The above mentioned scene allows us to identify as Helen the female figure, making a typical epiphany gesture, seen standing in front of a seat next to a *kline* prepared for the Dioskouroi on the well-known *hydria* by the Kadmos Painter in Plovdiv[5]. It must also be Helen on the monumental, but only fragmentarily preserved bell krater by the Pronomos Painter's workshop, now in the Hermitage Museum in St. Petersburg, which has been published in exemplary fashion by Brian Shefton[6]. At lower left of the scene and behind the Dioskouroi part of a male servant survives; he is putting a table in front of a seat on which Helen probably sits[7]. A seat covered with a *chiton* and a *himation*, next to the *kline* prepared for the Dioskouroi, is depicted on the shoulder of a hydria (*kalpis*) by the Christie Painter, formerly in the

* For their assistance in various ways, my thanks to Antonios Regkakos, Panagiotes Paches, Viky Sambetai, Dimitra Terzopoulou and Maria Chidiroglou, not forgetting Giorgos Kavvadias and Evangelos Bibliodetis. I am grateful to Valerie Nunn for translating my text from Greek into English.

1 From written sources we know, for example, about Theoxenia in honour of Apollo, Hermes and the Dioskouroi. See Bruit 1989, 12 ff. For bibliography on the Theoxenia, see Herter 1966, 562 n. 33 and more particularly for the Theoxenia of the Dioskouroi see also Tiverios 2009, 183 n. 76. See also Bruit & Lissarrague 2004, 225ff. with bibliography.

2 Tiverios 2009, 183.

3 See Stamoudi forthcoming (in Greek). See also Tiverios 2009, 183f. n. 80 and Chatzidemetriou 2012, 122 n. 35.

4 See, for example, Kurtz & Boardman 1971, 277, 280. *Cf.* scenes in the women's quarters or gynaecium where we see a seat being prepared for the mistress of the house. See, e.g., Algrain, Brisart & Jubier-Galinier 2008, 155 and fig. 12.

5 Tiverios 2009, 184 f., 188 figs. 8-9.

6 Tiverios 2009, 180ff. and n. 66 with bibliography.

7 Tiverios 2009, 181ff., 186 fig. 7.

Vlastos Collection and now in the National Archaeological Museum in Athens (no. ΒΣ 722)[8]. Of the four vase paintings mentioned above I shall examine in rather more detail the scenes on the krater by the Niobid Painter and the *hydria* by the Christie Painter, where Helen herself is not depicted, though the seat "dressed" with women's clothes, the *chiton* and the *himation*, is a direct reference to her. The clothes are draped over the seat in such a way as to give the impression that Helen is depicted seated there. This is more obvious on the krater by the Niobid Painter, because there is a footstool directly in front of the seat, on which a pair of shoes is depicted[9], while a female figure has been added behind the seat, so that she can put a necklace round the top of the back of the chair. It should be remembered that thrones (or chairs), which suggest the *de facto* presence of deities, are very well known from ancient literature[10], and may go right back to the Mycenaean period[11]. Thus in two of the vase paintings depicting scenes of the Theoxenia in honour of the Dioskouroi and Helen, we find the presence of Helen indicated by a draped seat, in other words by an 'aniconic', non anthropomorphic, depiction[12].

Yet a seat draped "in the female fashion" is not found only in scenes referring to the Theoxenia of Helen. A well-known *chous* by the Eretria Painter, formerly in the Vlastos Collection and now in the Athens National Archaeological Museum (no. ΒΣ 319) (Fig. 1) depicts a scene relating to the Aiora, a festival which, according to most scholars, is connected with the Anthesteria[13]. In the middle of the scene hangs a swing (*aiora* in ancient Greek), on which a bearded figure is placing a child, while on the ground some boughs and the upper part of a storage jar (*pithos*) can be made out[14]. On the left are two children, while on the right there is a seat draped with a *chiton* and *himation* and decorated with a necklace, crowns and boughs. In front of the chair, which is once again accompanied by a footstool, are some little domed cakes (ομφαλωτά πόπανα) and a metal phiale on a three-legged table.

Moving on to an interpretation of the "draped" seat[15], I shall first give a brief account of the story of the festival depicted here. According to the prevailing opinion, the Aiora festival is connected with a heroine named Erigone. There are two main traditions in relation to this personage. One sees her as Aegisthos' daughter, who went to Athens in order to get Orestes condemned for the murder of her father.

8 Beazley, *ARV*$^{2}$ 1049, 53. This hydria will be published shortly in the *CVA* series by Olga Alexandri.

9 On the hydria by the Christie Painter the lower part of the scene has been lost and thus we cannot know whether or not there was a footstool with shoes there too.

10 See, for example, Diodorus Sic. VIII 60 6, 60 1; erte 1925, 164ff. On non-anthropomorphic depictions of divinities see de Visser 1903. On thrones as substitutes for the divine through the ages, see erter 1966, 556ff. and Metzler 1985-1986, esp. 100f.

11 See Prombona 1974, 66ff. (in Greek).

12 I am referring to the kalyx krater by the Niobid Painter and the hydria by the Christie Painter. On the term "aniconic", see Graf 2011, 211ff.

13 On this vase see Lezzi-Hafter 1988, 201f. and 339 no. 214, which has the most important bibliography. See also Schmidt 2005, 178ff. On the connection between the Aiora and the Anthesteria, or even with a Dionysiac festival, see arder 2012, 958f., with discussion and bibliography. *Cf.* Steinhart 2004, 90f., Schmidt 2005, 179f., Immerwahr 1946, 255 and n. 40, 256. See also Sabetai 1993, esp. 178ff. For doubts about the relationship between the Aiora and the Anthesteria see, for example, Hamilton 1992, 48ff and more recently Seifert 2011, esp. 142f.

14 On the storage jar, see below.

15 Here Seifert 2011, 139, sees a female figure (eine Frau..!). She does not connect this scene, or another, to be mentioned below (fig 2), with the Aiora but rather with the marriage of the Archon King with Basilinna (Seifert 2011, 144f.). Indeed she maintains the latter is not associated with the Anthesteria in the archaic period and part of the Classical period but with the Great Dionysia. Some scholars connect this "draped" seat with Basilinna, wife of the Archon King, or even with Dionysos. See Papaspyridi-Karouzou 1946, 135 and more recently Schmidt, 2005, 176ff. *Cf.* Simon 1963, 19, Lezzi-Hafter 1988, 201f. Chatzidemetriou 2012, 122.



Fig. 1. Chous by the Eretria Painter, Athens, National Archaeological Museum (no. ΒΣ 319).
Photo courtesy of the National Archaeological Museum.

When the latter was declared innocent, Erigone was thrown into despair, which led to her taking her own life. The other tradition maintains that Erigone was the daughter of Ikarios, king of the eponymous district of Attica. Dionysos had taught him the secrets of wine-making. Subsequently Ikarios treated his companions to this divine liquor and got them drunk too. Thinking he had poisoned them, they killed him. Seeking her father, Erigone was led by her dog Maera to the murder scene. At the sight of the dead Ikarios, his daughter hung herself from a tree. Dionysos punished the inhabitants of the place (the young girls were seized by a suicidal mania that led them in turn to hang themselves) and the people consulted the Delphic oracle for ways to counteract this. Apollo ordered them, *inter alia*, to honour Erigone. To propitiate Erigone the Attican girls had to "swing", not, of course, from a noose but on swings[16]. As to which of the two traditions is the older, it is hard to give a definite answer based on the information available[17]. I

16 On the Erigone associated with the Aiora, see Burkert 1983, 223, 241ff. with the relevant bibliography. See also Deubner 1932, 118 ff., Immerwahr 1946 254 ff., Harder 2012, esp. 962f. *Cf.* Pochmarski 1986; Gais 1986.

17 In any case the opinion that the story of Ikarios and Erigone is an invention of the Hellenistic period (*cf.* Humphreys 2004, 242ff.) is somewhat arbitrary. There are some indications that we should not exclude the possibility that it was known as far back as the archaic period: see Robertson 1986, esp. 83 ff. and n. 61. See also Padgett 2004, 65ff. On Ikarios and Erigone, see also Johnston 1999, 219f. and Massenzio 1970, esp. 29ff. It should also be remembered that in Ikaria the Dionysiac presence goes back a long way (see Wrede 1928, 94f. and more recently Despinis 2007, esp. 126ff). And it is from there that we have the first signs of theatre (see Pickard-Cambridge 1962², 69ff.), backed up by inscriptions that are still well known today (see *IG*. I². 186-187) and archaeological evidence in general (see Travlos 1988, 85ff.). For attempts to identify the "Argive" Erigone on Attic choes of the second half of the fifth century, see Shapiro 2004, 87ff. See also Shapiro 2009, 24ff.



Fig. 2. Chous by the Meidia Painter, New York, Metropolitan Museum of Art (no. 75.2.11). Photo after G.M.A. Richter & L.F. Hall, *Red-Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art* (1936), Pl. 158.1.

would simply point out that the tradition relating to Ikarios is purely Athenian, while the act of hanging, which plays a leading role in the Aiora festival[18], is more crucial to the "Athenian" version of the story than to the "Argive" one.

Bearing all of this in mind, I think that the "draped" seat in the Aiora scene by the Eretria Painter signifies that it has been prepared for Erigone. In other words I believe that what we have here is a depiction of the Theoxenia of Erigone. It should be borne in mind that the few, brief textual sources that mention the Aiora confirm that banquets [*deipna*] formed part of the festivities – and "*eudeipnos*" is one of the festival's epithets[19]; just such a meal, as has previously been pointed out, was set in front of the draped seat on the chous by the Eretria Painter.

This interpretation is backed up by another painted scene, once again found on a *chous*, which also depicts not only a swing but a "draped" seat. This is the well-known chous by the Meidia Painter in the Metropolitan Museum, New York (no. 75.2.11). The whole scene has been interpreted as the "consecration

18 It should be remembered that in his famous painting the Nekyia at Delphi Polygnotos depicted the hanged Phaedra as swinging. For a possible correlation of the swing with celestial flight, see Tiverios (forthcoming). On the symbolism of the swing, see Nilsson 1915, 197, Deubner 1932, 120f., Dietrich 1961, 44, Robertson 1993, 240 and n. 117, Sabetai 1993, 177f.

19 Burkert 1983, 241 n. 11. Harder 2012, 964 (178,5). Immerwahr 1946, esp. 258ff.

of clothes"[20]. (Fig. 2). A *himation*, an *ependytes*, a *chiton* and a necklace have been placed on a swing by the female figure standing nearby. Another female figure, wearing an *ependytes* indicative of the priestly office[21], is pouring the contents of a small *oenochoe* onto a fire burning under the swing. Behind her is depicted a child, while at the far right of the scene is a seat, draped with a *chiton* and an *ependytes*, with a footstool in front of it on which has been placed a pair of shoes. It seems likely that this scene should be interpreted as a depiction of the Theoxenia[22] of Erigone. However, there is a noticeable difference between this and the corresponding scene by the Eretria Painter. On the draped seat there is an extra *chiton*, folded this time, and a necklace, iconographic details which, together with the clothes on the swing, require further explanation. The Aiora does not seem to have been so much an official, public festival as a local one[23]. This makes it likely that every year in Attica more than one "draped seat" would have been prepared[24]. Thus the clothes and the necklace that are being consecrated on the swing, like the extra *chiton* and the necklace on the chair, can probably be understood as being required to "dress" more seats, which would have been set up in other parts of Attica. If this interpretation is correct then we acquire an interesting piece of information from the Meidia Painter's scene. The clothes which "dressed" the seats, intended to receive divine or heroic figures, were subjected beforehand to consecration[25] in the manner seen on the chous by the Meidia Painter.

Identifying the scene on the two above-mentioned choes as the Theoxenia of Erigone lends support to the view that the Aiora formed part of the Anthesteria. Moreover this view is becoming accepted by the majority of scholars[26]. Yet among the latter there is still disagreement over whether the Aiora was celebrated on the second or third day of the Anthesteria, i.e. *Choes* or *Chytroi*[27]. The vase painting by the Eretria Painter may provide indications that this festival was celebrated on the first day of the Anthesteria, the *Pithoigia*, and that too would, naturally, reinforce the idea of a direct relationship between the Aiora and the Anthesteria. On the left of the scene (Fig. 1) a storage jar (*pithos*) half buried in the ground can be made out. Some scholars have seen in this object a child's seat made of clay[28]. However, I should just like to observe that it is not of a suitable size for any of the children shown here, while the opening in its upper part, that is essential to such a reading, does not appear to have been depicted. Therefore I think it

20 Beazley, *ARV*² 1313, 11. *Para* 477. Carpenter 1989, 362 (1313, 11). Richter & Hall 1936, 199ff. no. 159, pl. 158, Schmidt 2005, 176ff.

21 *Cf.* Schmidt 2005, 176. On this garment see Miller 1989, 313ff. and on its appearance in religious or sacerdotal contexts 314ff and 319ff respectively. On the relationship of this garment to Dionysos and Dionysiac scenes see Thiersch 1936, esp. 33ff. *Cf.* Robertson 1986, 84.

22 Given the absence of a dining table with food, we might perhaps term this a scene of theophanies.

23 Harder 2012, 958f. *Cf.* Immerwahr 1946, 254. On the chous by the Eretria Painter the bearded host (ξενιαστής) with the three children, who represent three different stages of childhood, might be some Athenian dignitary (*cf.* Schmidt 2005, 179), or even a personification of the demos of Athens. Some have thought this might be a self-portrait of the vase painter himself with his children! See Lezzi-Hafter 1988, 202. *Cf.* Neils &.Oakley 2003, 103 (H.A.Shapiro).

24 *Cf.* Pollux 4, 55: "ην δε τις και αλήτις άσμα ταις Αιώραις προσαδόμενον, Θεοδώρου ποίημα του Κολοφωνίου".

25 Immerwahr 1946, 257. Similar consecrated clothes are not unknown in our own day. In Christian ritual sacred altar cloths, for example, or priestly vestments are consecrated before being used or worn. See Skaltsi 2013 (forthcoming, in Greek). The presence of a female figure in a priestly ependytes on the chous by the Meidia Painter confirms that this scene cannot simply represent the domestic task of perfuming clothes (see Papaspyridi-Karouzou 1946, 122). On the perfuming of clothes in the context of religious ritual, sacrifice and theoxenies, see Bruit-Zaidman 2008, 181ff.

26 For the relevant bibliography see n. 13 above.

27 See, for example, Harder 2012, 958f. Immerwahr 1946, 255 and n. 40, 258f.

28 See Schmidt 2005, 182.

more likely that what we have here is a *pithos*, given that similar half-buried storage jars are, in fact, also found in other depictions connected with swings[29]. These storage jars quite probably refer to the *Pithoigia*, the day when the jars of new wine were first opened[30]. As far as I know, no one has hitherto suggested the *Pithoigia* as a likely day for the festival of the Aiora. Some people believe that the reference in a text by Kallimachos to the *Pithoigia*, the Choes and the Aiora is arranged in chronological order, and therefore they attribute the Aiora to the second or third day of the Anthesteria. But we are not obliged to accept this[31]. Others maintain that the Erigone of the Aiora is the Argive Erigone and that, in this case, the heroine must have arrived in Athens after Orestes did. As is well known, his arrival coincided with the celebration of the *Choes*[32]. However, if we accept that the Erigone of the Aiora is the Athenian Erigone, then this association becomes redundant and moreover the festival takes on a purely Dionysiac character, which is consistent both with the story of Ikarios itself and with the corresponding iconographic tradition. The presence of a satyr pushing a young girl on a swing on a skyphos by the Penelope Painter is indicative in this respect[33].

In the scene by the Meidia Painter (Fig. 2), as mentioned above, a female figure wearing an official priestly vestment, an *ependytes*, is taking part in the consecration of garments. Is it so unlikely that it should be Basilinna, the wife of the Archon King, who is known to have played an important role in the celebration of the Anthesteria? If that were the case, the other female figure could be identified as one of the fourteen Gerairai ("venerable" or "aged" women), who assisted Basilinna in the performance of her duties[34] .

The six vase paintings discussed above permit us to assert that in the Ancient Greek world, at various festivities, somehow or other, stand-ins were created for the divinities honoured there in the form of seats, "dressed" with various types of clothes, footwear and jewellery. Such substitutions are known to us from ancient literature and from extant depictions in ancient art[35]. The "garments" (εσθήματα) that, for example, were taken every year to Plataea for the official celebration in honour of the heroic fallen in the battle of 479 B.C.[36], were probably used to dress the grave stelai that marked their tombs[37]. In other words these clothes and the gravestones were used to create stand-ins for the fallen of Plataea, who were then invited to a banquet ("επί το δείπνον")[38].

29 Beazley, *ARV*² 1131, 172-173. Sabetai 1993, 176ff. Referring to these scenes, Immerwahr 1946, 256 characteristically remarks: "...the storage jars dug into the ground just below the swing on both pictures are puzzling".

30 For other interpretations of the presence of storage jars in these scenes, see Sabetai 1993, 181ff.

31 Hamilton 1992, 49. Immerwahr 1946, 255.

32 Immerwahr 1946, 255.

33 Beazley, *ARV*²1301, 7. Carpenter 1989, 360 (1301.7). Deubner 1932, 118ff., fig. 18.1. Simon 1963, 18f., fig. 3.1. *Cf.* Immerwahr 1946, 256.

34 On Basilinna and the Gerairai, see Deubner 1932, 100f, 105, 107ff. And we should not forget the "*gerairades*" (γεραιράδες) in Argos, who "dressed" the statue of Athena (το της Αθηνάς …άγαλμα ενδύουσαι) (Deubner 1932, 100 n. 5).

35 See above and n. 10 with bibliography. *Cf.* Burkert 1983, 235 ff., 243 ff.

36 Thucydides III 58 4.

37 Burkert 1983, 56f.

38 Plutarch, *Aristeides* 21.

## Bibliography


ALGRAIN, I., BRISART, Th., JUBIER-GALINIER, C. 2008: "Les vases à parfum à Athènes aux époques archaïque et classique", A. Verbanck-Piérard, N. Massar, D. Frère (eds), *Parfums de l'Antiquité*, Mariemont, 145-164.

BRUIT, L. 1989: "Les dieux aux festins des mortels: Théoxénies et xeniai", A.-Fr. Laurens (ed.), *Entre Hommes et Dieux : Le convive, le héros, le prophète*, Paris, 13-25.

BRUIT, L. & LISSARRAGUE, Fr. 2004: *s.v.* "4.a. Banquet, Gr.", *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* II, 225-229.

BRUIT-ZAIDMAN, L. 2008: "Les parfums et l'encens dans les offrandes et les sacrifices", A. Verbanck-Piérard - N. Massar - D. Frère (eds) *Parfums de l'Antiquité*, Mariemont, 181-189.

BURKERT, W. 1983: *Homo Necans*, Berkeley - Los Angeles - London.

CAMP, J.M. 2001: *The Archaeology of Athens*, New Haven and London.

CARPENTER, T. 1989: *Beazley Addenda*, Oxford.

CHATZIDEMETRIOU, A. 2012: "Ερυθρόμορφη χους με διονυσιακή σκηνή από την Αργυρούπολη", Ε. Κεφαλίδου - Δ.Τσιαφάκη (eds), Κεραμέως παίδες. Αντίδωρο στον Καθηγητή Μιχάλη Τιβέριο από τους μαθητές του, Thessaloniki, 125-133.

DESPINIS, G. 2007: "Neues zu der spätarchaischen Statue des Dionysos aus Ikaria", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 122, 103-137.

DEUBNER, L. 1932: *Attische Feste*, Berlin.

DIETRICH, B.C. 1961: "A rite of swinging during the Anthesteria", *Hermes* 89, 36-50.

GAIS, R.M. 1986: *s.v.* "Erigone II", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 824-825.

GRAF, Fr. 2011: "Der heilige Stein und der anikonische Kult", H. Görgemanns, B. Feichtinger, F. Graf (eds), *Plutarch, Dialog über die Liebe*, Tübingen, 211-214.

HAMILTON, R. 1992: *Choes & Anthesteria*, Ann Arbor.

HARDER, A. 2012: *Callimachus. Aitia. Introduction, Text, Translation, and Commentary*, Oxford.

HERTER, H. 1925: "Zum bildlosen Kultus der Alten", *Rheinisches Museum* 74, 164-173.

HERTER, H. 1966: "Zum bildlosen Kultus der Alten", *Wiener Studien* 79, 556-572.

HUMPHREYS, S.C. 2004: *The Strangeness of Gods. Historical perspectives on the interpretation of Athenian religion*, Oxford.

IMMERWAHR, H. 1946: "Choes and Chytroi", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 77, 245-260.

JOHNSTON, S.I. 1999: *Restless Dead*, Berkeley.

KURTZ, D. & BOARDMAN, J. 1971: *Greek Burial Customs*, London - Southampton.

LEZZI-HAFTER, A. 1988: *Der Eretria-Maler*, Mainz am Rhein.

MASSENZIO, M. 1970: *Cultura e crisi permanente: la xenia Dionisiaca*, Roma.

METZLER, D. 1985-1986: "Anikonische Darstellungen", *Visible Religion* IV-V, 96-113.

MILLER, M. 1989: "The Ependytes in Classical Athens", *Hesperia* 58, 313-329.

NEILS, J., OAKLEY, J. H. (eds) 2003: *Coming of Age in Ancient Greece*, New Haven - London.

NILSSON, M. 1915: "Die Anthesterien und die Aiora", *Eranos* 15, 181-200.

PADGETT, J.M. 2004: "Priam or Icarius ?", *Meditarch* 17, 65-70.

PAPASPYRIDI-KAROUZOU, S. 1946: "Choes", *American Journal of Archaeology* 50, 122-139.

PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. 1962²: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford.

POCHMARSKI, E. 1986: *s.v.* "Erigone I" *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 823–824.

PROMBONA, I. 1974: Η μυκηναϊκή εορτή *Θρονοελκτήρια και η επιβίωσις αυτής εις τους ιστορικούς χρόνους, Athina.

RICHTER, G.M.A., HALL, L.F. 1936: *Red-figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art*, New Haven.

ROBERTSON, M. 1986: "Two Pelikai by the Pan Painter", *Greek Vases In The J. Paul Getty Museum, Occasional Papers on Atniquities, 2, The J. Paul Getty Museum*, Vol. 3, 71-90.

ROBERTSON, N. 1993: "Athens' Festival of the New Wine", *Harvard Studies in Classical Philology* 95, 197-250.

SABETAI, V. 1993: *The Washing Painter: A Contribution to the Wedding and Genre Iconography in the Second Half of the Fifth Century B.C.*, Ann Arbor.

SCHMIDT, S. 2005: *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr.*, Berlin.

SEIFERT, M. 2011: *Dazuhehören. Kinder in Kulten und Festen von Oikos und Phratrie. Bildanalysen zu attischen Sozialisationsstufen des 6. bis 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Stuttgart.

SHAPIRO, H.A. 2004: "Erigone", *Meditarch* 17, 87-91.

SHAPIRO H.A. 2009: "Orestes in Athens", D.B. Counts, A.S.Tuck (eds), *KOINE. Mediterranean Studies in Honor of R. Ross Holloway*, Oxford, 23-29.

SIMON, E. 1963: "Ein Anthesterien-Skyphos des Polygnotos", *Antike Kunst* 6, 6-22.

SKALTSI, P.I., 2013 forthcoming: "Ιερών εικόνων και ιερών σκευών χρήση ή χρίση; Οι περί του θέματος αυτού απόψεις του Αγίου Νικοδήμου του Αγιορείτου", Τόμος προς τιμήν του Σεβ. Μητροπολίτου Σύρου κ. Δωροθέου Β΄, Athina.

STAMOUDI, Aik. forthcoming: Α. Ιντζεσίλογλου – Δ. Παλαιοθόδωρος (ed.), Οι εισαγωγές Αττικής Μελανόμορφης και Ερυθρόμορφης Κεραμικής στην αρχαία Θεσσαλία. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Βόλος, *3-5* Δεκεμβρίου *2010*.

STEINHART, M. 2004: *Die Kunst der Nachahmung*, Mainz am Main.

THIERSCH, H. 1936: *Ependytes und Ephod, Gottesbild und Preisterkleid im alten Vorderasien*, Stuttgart.

TIVERIOS, M. 2009: "Bild und Geschichte", D. Yatromanolakis (ed.), *An Archaeology of Representations*, Athina, 159-199.

TIVERIOS, M. (forthcoming): "Phrixos' self-sacrifice and his "euphemia"", A. Avramidou - D. Demetriou (eds), Festschrift H.A. Shapiro.

TRAVLOS, J. 1988: *Bildlexicon zur Topographie des antiken Attika*, Tübingen.

DE VISSER, M.W. 1903: *Die nicht menschengestaltigen Götter der Griechen*, Leiden.

WREDE, W. 1928: "Der Maskengott", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 53, 66-95.

# *La epifanía de Nausícaa*

Ana Valtierra
Doctora en Historia del Arte

Argumentado en base a la llegada de Odiseo a la tierra de los feacios y su encuentro con Nausícaa, el Canto 6 es sin duda una de las partes más afamadas y bellas de la *Odisea* en particular, y de toda la literatura en general. Ya Pabón[1], en el largo compendio de notas que dejó anexas a su traducción, hacía referencia al fragmento que nos atañe. Concretamente, señalaba cómo nunca consiguió quedar satisfecho con la alocución de Ulises a Nausícaa (*Od*. 6. 149-185), la parte más bella y por donde empezó sus ensayos de versión rítmica. Ricardo Olmos[2] no sólo señalaba cómo son muchos los varones que se han quedado prendados de la princesa, si no que confesaba abiertamente que «todos los hombres nos hemos podido enamorar calladamente de Nausícaa»[3]. Y añado yo, que algunas mujeres también, gracias a la lectura de sus escritos y sus múltiples enseñanzas, en mi caso a través de la codirección, junto con la Profa. Dra. Carmen Sánchez, de mi tesis doctoral.

Odiseo llega desnudo a la tierra de los feacios, seres que viven en una tierra fantástica, de vegetación desmesurada y excepcional. Una tierra llena de comodidades, un auténtico vergel. Son civilizados entre los civilizados, grandes amigos de los dioses. Ése es el secreto de su bienestar material, pues donde viven los árboles incluso producen fruta todo el año sin interrupción[4]. Frente a esta perfección, a la par con el monolitismo de los héroes de la *Ilíada*, la *Odisea* muestra el interés por reflejar los sentimientos humanos[5]. Así, aunque nuestro héroe es caracterizado insistentemente con el epíteto δῖος (*Od*. 6. 1; 127), muestra su cansancio (*Od*. 6. 2.), sus dudas (*Od*. 6. 140-141), sus miedos, penas y congoja (*Od*. 6. 169); implora (*Od*. 6. 149) o expresa sufrimiento (*Od*. 6. 175).

Paralelamente, adquieren en este canto un protagonismo esencial las mujeres, a las que tantas veces Ricardo Olmos rindió homenaje a través de sus escritos, y muy especialmente Nausícaa. Si bien es cierto que requieren el permiso masculino para la acción, son ellas las que funcionan como engranajes introductores de Odiseo en la corte feacia, incluso quienes deciden primero el destino del héroe. Tienen capacidad resolutiva, aunque aparezcan vinculadas a actividades propiamente femeninas.

1 Fernández-Galiano 2005, 94.
2 Olmos 2003, 315-316.
3 Olmos 2003, 316.
4 Mouliner 1958, 110-115. Sobre este tema *cf.* Cabrera y Olmos 2003, especialmente los artículos de Tortosa 2003, 21-44, en sus últimas páginas, donde trata el tema de la “realidad” en lo geográfico y antropológico de la *Odisea* y la especulación sobre salvaje y civilizado; y Cabrera 2003, 261-292, que trata el tema del espacio de la alteridad organizado en torno a tres cuestiones: la alimentación, la hospitalidad y sociabilidad, y el olvido.
5 Villa 2008, 36.

El encuentro entre el héroe y la princesa se presenta en forma de diálogo, en un coloquio lleno de belleza. Cuando a Odiseo se le aparece Nausícaa, su visión es como de una epifanía, algo fuera de lo común. En su imaginación, lo que más se asemeja a su belleza es la palmera que contempló junto al altar de Apolo en Delos (*Od*. 6. 160-169). Ambas, mujer y árbol, sorprenden al héroe. El concepto de sobrenatural va unido a la sensación que tiene Odiseo. No es sorpresa únicamente lo que siente, sino que es la reacción de alguien que se encuentra frente a algo que está por encima de este mundo[6]. Ulises es además más explícito. Al despertarse, antes de iniciar el contacto verbal, comienza con uno de sus admirados monólogos, en los que se pregunta ante quién se encuentra, un recurso formular que se repite insistentemente a lo largo de toda la obra cada vez qué el héroe llega a una tierra nueva. ¿Son mortales? ¿Serán crueles, justos o injustos? (*Od*. 6. 119-125). Pero el impacto que le produce la visión de la princesa es tal, que duda de su naturaleza:

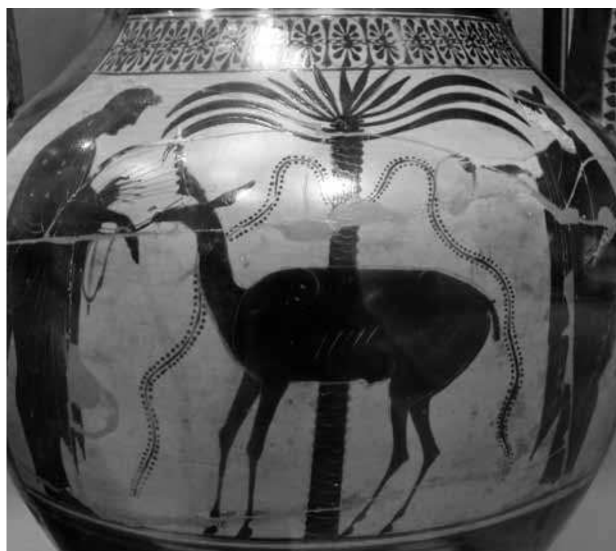


Fig. 1. Ánfora ateniense de figuras negras procedente de Vulci del Pintor de Rycroft, ca. 550-500 a.C., Ashmolean Museum de Oxford.

> γουνοῦμαί σε, ἄνασσα· θεός νύ τις ἦ βροτός ἐσσι; εἰ μέν τις θεός ἐσσι, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν, Ἀρτέμιδί σε ἐγώ γε, Διὸς κούρῃ μεγάλοιο, εἶδός τε μέγεθός τε φυήν τ' ἄγχιστα ἐΐσκω· (*Od*. 6. 149-152).

Odiseo está estableciendo una comparación con el árbol delio, pero de forma explícita con una diosa. No resulta casual. Nausícaa aparece ante él como una epifanía, la del árbol vinculado a la madre por excelencia y confundida con una diosa benefactora de los partos. El parangón con Ártemis, como bien señaló Marinatos[7], seguramente esconde la realidad ritual de los grupos corales de esta diosa. Nausícaa está fuera de la polis y, por tanto, doblemente regida por la hermana de Apolo. Leto, apoyada en esta palmera de Delos, tal y como recogen las tradiciones más ancestrales:

> εὖτ' ἐπὶ Δήλου ἔβαινε μογοστόκος Εἰλείθυια, δὴ τότε τὴν τόκος εἷλε, μενοίνησεν δὲ τεκέσθαι. ἀμφὶ δὲ φοίνικι βάλε πήχεε, γοῦνα δ' ἔρεισε λειμῶνι μαλακῷ μείδησε δὲ γαῖ' ὑπένερθεν (*h. Ap*. 115-119).

El doble papel de Nausícaa, feminizado de manera prototípica y decisoria de destinos ajenos, queda resumido en la despedida del héroe y la doncella. “No te olvides de mí, pues es a la primera a la que debes tu salvación”, le pide Nausícaa (*Od*. 8. 460-463). “Cada día te invocaré como diosa, puesto que σὺ γάρ μ' ἐβιώσαο”, responde Odiseo (*Od*. 8. 460-463). La tierra de los feacios es un lugar intermedio, en todos los sentidos, que marca la vuelta definitiva del héroe a su tierra. En su narración, nos encontramos ante el canto en tiempo real, en el tiempo del aedo. Nausícaa le ha dado la vida al héroe, tal y como reconoce en este diálogo. En ese sentido es, emocionalmente, su nueva madre, y en esa línea de terminología es en la que gira esta relación. La palmera de Delos es el soporte de uno de los partos divinos más impor-

6 Le Roy 1973, 266.
7 Marinatos 2002, 34.

tantes, el de Leto. Sin embargo mientras que esta diosa quedará como símbolo de dignidad maternal, no será a ella a quienes las mujeres acudan a pedir un buen parto, sino a su hija Ártemis, con la que se compara a la princesa. Para ella depositaban los exvotos las mujeres encinta[8], en el templo de Ártemis Lochia de Delos, con el fin de rogar un buen parto.

*Himnos Homéricos* y *Odisea* son dos de las menciones más antiguas a la palmera que conservamos en el mundo griego[9]. Sin embargo Odiseo habla de la φοίνικος νέον (*Od*. 6. 163) de Delos que una vez vio, comentario que ha suscitado un amplio debate entre los investigadores, pues esta idea no encajaba mucho con la idea de árbol antiguo y venerable en el que seguramente se apoyó Leto[10]. La gran problemática de esta discusión no creo que sea, como insinúa Le Roy[11], porque Leto necesite un árbol centenario para dar a luz. Más bien, iría encaminada hacia que, como pasarían varios siglos entre el nacimiento de Apolo y el viaje del héroe (o la composición de la *Odisea*), la palmera no podía ser joven. Los tiempos de los dioses son anteriores a los de los héroes.



Fig. 2. Ánfora ateniense de figuras rojas procedente de Vulci del Pintor de Nausícaa, ca. 475-425 a.C., Antikensammlungen de Munich.

Nausícaa es tomada por el árbol más espléndido de todos, el que nunca muere, el que está dotado de cualidades excepcionales por encima de ningún otro. Herencia de tradiciones antiguas, existió en el mundo griego un importante culto a árboles milenarios vinculados a dioses o a sucesos divinos o heroicos allí acontecidos. Era su vinculación con el mundo sobrenatural lo que les confería esta entidad. La especie, por sí misma y en general, no los tenía. La palmera en cambio disfrutó, según la creencia griega, de una serie de características excepcionales de las que no gozaron el resto de las plantas. Era considerado un arbusto sobresaliente y lleno de virtudes. Un verso órfico ya atestiguaba ζῶον δ᾽ ἴσον ἀκροκόμοισιν φοινίκων ἔρνεσσιν (Plut. *Quaes. Conv.* 723e). Plinio (Plin. *HN*. 13. 42) narraba que cortada la palmera, ésta volvía a salir, e incluso precisa

8 Demangel 1922, 58-93; Plassart 1928, 301 y ss.
9 Φοῖνιξ es una palabra antigua, que aparece en las tablillas del lineal B: *po-ni-ke* (Miller 1971, 59).
10 *Cf.* Le Roy 1973, 263-283; Dindorf 1962, 307.
11 Le Roy 1973, 265.

más diciéndonos que existen unas palmeras en los alrededores de Alejandría que mueren y renacen de sí mismas. Para los griegos la palmera, no sólo es símbolo de longevidad, sino que puede otorgarla, como la pareja que vivía en la península de Sinaí y que cuentan que gozaban de gran salud y larga vida gracias a los palmerales de los que se beneficiaban (Str. 6. 2. 41; Diod. 3.42.2). Es cierto, que hablamos de fuentes más tardías en su concepción que el fragmento de la epifanía de Nausícaa al que nos referimos, pero también lo es que estás ideas son fruto de una construcción en el imaginario griego producto siglos de evolución[12].

La palmera, árbol fácilmente reconocible en cualquier imagen, tiene un elemento muy característico: su tronco, extremadamente largo y recto, muy diferente de otros árboles como el olivo o la encina. Un sólo y pequeño fragmento suyo en un vaso nos bastan para identificarlo. Esa altivez de su tallo, desnudo de ramas en la mayoría de las especies, sorprende al héroe. También seguramente su rareza en Grecia, y la gran altura que pueden llegar a alcanzar. En la época del héroe homérico no debían de ser muy abundantes. De ahí que se insista en esta idea ὣς δ' αὔτως καὶ κεῖνο ἰδὼν ἐτεθήπεα θυμῷ, δήν, ἐπεὶ οὔ πω τοῖον ἀνήλυθεν ἐκ δόρυ γαίης (*Od.* 6. 166-167). Algunas de las imágenes que conservamos persisten en retratar estas características del tallo. Un buen ejemplo es la que se representa en el ánfora de figuras negras del Ashmolean Museum de Oxford (Fig. 1) procedente de Vulci, datada del 550-500 a. C. y atribuida al Pintor de Rycroft[13]. Una palmera y una cierva separan las figuras de Apolo, que se encuentra a la izquierda con la lira, y Ártemis. El tronco ha cobrado protagonismo, alto y robusto. La copa, mucho más pequeña, y sin frutos, apenas está detallada. Sus ramas flotan livianas al compás del viento, y se extienden a lo largo del vaso hasta casi tocar la cara de los dioses. Hay una intencionalidad en no detallar esas ramas, que contrasta con la minuciosidad del tronco. El tamaño de la cierva es desproporcionadamente grande en comparación con el resto de las figuras, acentuándose especialmente en la zona del cuerpo. Su vientre se encuentra marcado por incisiones, y sus ubres ligeramente subrayadas. Toda la opulencia de este animal se muestra en primera fila y delante de la palmera, a la que sin embargo no roba protagonismo. La cierva es un atributo de Ártemis. Es un animal asociado a los bosques y a las jóvenes, las *parthenoi* o vírgenes e indómitas[14]. Igual que la diosa a la que acompaña, que también protege a estos jóvenes hasta su llegada a la edad adulta, y los bosques por los que campa[15]. Con cierta frecuencia aparecerá asociada a la palmera. Es una asimilación conocida desde muy antiguo en el Mediterráneo. Famoso es el ejemplo de la Estela de Osuna, el relieve ibérico del siglo III a.C., donde la palmera cierra el círculo de fertilidad entre la cierva y el cervatillo que mama de ella[16]. Esta bella iconografía también atraerá a Ricardo Olmos[17], quien le dedicará bellas líneas en diversas obras.

Son varias las piezas que resaltan este aspecto de la palmera, que aparece en la *Odisea*. Preponderaremos una más. La triada delia se reúne en un ánfora ateniense de figuras negras del Museo del Louvre de finales del siglo VI a.C.[18]. La comitiva la encabeza Apolo con la lira, quien tiene detrás a la cierva. Le sigue Ártemis, que alza en su mano derecha una flor, y la cierva detrás. Delante de la comitiva está Leto,

12 Valtierra 2005.

13 Beazley 1956, 335.1; 1971, 148; Beazley *et alii* 1989, 91; *CVA* Ashmolean Museum Oxford 3, 21, pls. 649,650; Holmberg 1992, 13, Fig.1B.

14 Sánchez 2005, 77-78.

15 Sánchez 2005, 77-78, señala cómo es una animal cuya belleza se asocia a las *parthenoi* por los cazadores-soldado, lo que ha dado lugar a escenas eróticas de sátiros manteniendo relaciones sexuales con este animal.

16 *Cf.* Chapa 1986; Ruiz Rodríguez y Molinos 1995.

17 Olmos 1992; 1996; 2000-2001, 353-378.

18 *CVA* Louvre 4, Taf. 51, 217, 3; Lambrinudakis *et alii* 1984, 263, nº 640.

sentada en una silla. Está coronada y lleva en la mano otra flor. Está debajo de la palmera, donde se ha marcado el tronco recto y fuerte, y una pequeña copa.

Paradójicamente al impacto que esta imagen causó en la antigüedad, en las pocas representaciones pictóricas que conservamos del pasaje del encuentro entre el héroe y la princesa, Nausícaa es representada casi como una doncella más. Pocas diferencias hay con sus compañeras, salvo el matiz de la actitud. Pondremos el caso de un ánfora ateniense de figuras rojas del Antikensammlungen de Munich (Fig. 2). Proviene de Vulci, está datada del 475-425 a.C. y atribuida al Pintor de Nausícaa[19]. En la cara A, Odiseo está saliendo de entre las ramas y, cubriendo con un retallo sus partes íntimas, avanza hacia Nausícaa. Tal es su horrendo aspecto, que todas las muchachas salen corriendo menos Nausícaa, a la que Atenea da fortaleza (*Od.* 6. 126-144). Efectivamente, del árbol de la izquierda cuelgan sus ropajes, mientras que desnudo, encorvado y con aspecto cansado y desnutrido, sujeta sendas ramas. Emocionalmente, se presenta como sufridor de desgracias, que ha perdido a las huestes que le escoltan, que viene de errar veinte días y sufrir tormentas, así como múltiples desdichas. Nausícaa enfrente, ha frenado en seco su huida y se gira para mirarle. Su compañera, a la derecha, no detiene la carrera ni mira atrás. Entre el héroe y la princesa, la diosa Atenea mira al primero. Ha intervenido directamente en varias ocasiones para que ese encuentro se produzca, no sólo convenciéndola haciéndose pasar por la hija del nauta Dimante para que vaya al río *(Od.* 6. 22-40), si no quitando sus temores en este momento concreto.

Esta epifanía, este parangón de la princesa con la planta y Ártemis, es sin duda la más trascendental digresión (*Od.* 163-167) de toda la literatura occidental, y será de una relevancia fundamental. Grandes autores antiguos y modernos se harán eco de ella de manera reiterada. Plutarco lo hizo en dos ocasiones. La primera, es una cita directa a la *Odisea*: ὡς Ὅμηρον ‘ἔρνεϊ φοίνικος’ ἀπεικάσαντα τὴν ὥραν τῆς Φαιακίδος (Plut. *Quaes. Conv.*723c). La segunda, al ver y tocar un nido de alción, que es cuando piensa en entonar Δήλῳ δή ποτε τοῖον Ἀπόλλωνος παρὰ ναῷ (Plut. *De Soll.* 983e), solo que cambia la palmera por el altar de cuernos. Tanto en este segundo caso, como en la *Odisea*, el elemento de comparación son hembras a la espera de una supuesta fecundidad. Incluso Ovidio, que probablemente nunca estuvo en Delos, pone en boca de la desgraciada Cidipe, obligada por un juramento en el templo de Ártemis: *miror et innumeris structam de cornibus aram et de qua pariens arbore nixa dea est et quae praeterea –neque enim meminive libetve quidquid ibi vidi dicere– Delos habet* (Ou. *Ep.* 100-104). Y por supuesto la Europa posterior no va a ser ajena a este tipo de comparaciones entre la palmera y la figura de la virgen o la iglesia misma[20].

Es cierto que el magnífico mundo femenino creado en la *Odisea* se debe más al tema de la obra que a la ideología. Pero es innegable que adquiere tal importancia, que en 1897 Samuel Butler llegó a proponer que la *Odisea* fue escrita por una sacerdotisa de Trapani que se había retratado, precisamente, en el personaje de Nausícaa. Grandes hombres, como Plutarco, Ovidio o Ricardo Olmos se harán eco de él. Nausícaa representa el ideal de doncella[21], ese que queda impregnado en nuestra memoria, y que gracias a grandes investigadores como Ricardo Olmos, seguirá impregnándonos generación tras generación.

19 Beazley 1963, 1107.2, 1683; 1971, 452; *CVA, Munich, Museum Antiker Kleinkunst* V, 9-10, pls. 928-929, 213.1-2, 214.1-8; Touchefeu-Meynier 1992, 713, nº 2; Andreae *et alii* 1996, 156, Fig.2.71 ; Brule 2003, 57 ; Latacz *et alii* 2008, 412, 165.

20 Díaz de Bustamante 1980, 61-71; Galera Andreu 1985, 63-67.

21 Roisman 2011, 558.

# Bibliografía


Andreae, B. y Parisi Presicce, C. 1996: *Ulisse, il mito e la memoria,* Roma.

Beazley, J.D. 1956: *Attic Black-Figure Vase-Painters* (*ABV*), Oxford.

Beazley, J.D. 1963: *Attic Red-Figure Vase-Painters* (*ARV2*), Oxford.

Beazley, J.D. 1971: *Paralipomena: additions to Attic black-figure vase-painters and to Attic red-figure vase-painters,* Oxford.

Beazley, J.D., Carpenter, Th.H., Mendonça, M. y Mannack, Th. 1989: *Beazley addenda: additional references to ABV, ARVp2s and Paralipomena,* Oxford.

Brule, P. 2003: *Women of Ancient Greece*, Edinburgh, 2003.

Butler, S. 1897: *The Authoress of the Odyssey, where and when she wrote, who she was: the use she made of the Hiad, and how the poem grew under her hands,* London.

Cabrera Bonet, P. 2003: "Cuentos y folclore en Homero: la imagen del otro", P. Cabrera y R. Olmos (eds.), *Sobre la Odisea: visiones desde el mito y la arqueología*, Madrid, 261-292.

Cabrera, P. y Olmos, R. (eds.) 2003: *Sobre la Odisea: visiones desde el mito y la arqueología*, Madrid.

Chapa, T. 1986: *Influjos griegos en la escultura zoomorfa ibérica. Iberia Graeca,* Serie Arqueológica 2, CSIC, Madrid.

Demangel, R. 1922: "Fouilles de Délos. Un sanctuaire d'Artemis-Eileithyia à l'Est du Cynthe », *Bulletin de Correspondence Hellénique* 46, 58-93.

Díaz Bustamante, J.M. 1980: "Onerata resurgit: notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera", *Helmantica* 94, 61-71.

Dindorf, W. (ed.) 1962: *Scholia Graeca in Homeri Odysseam: ex codicibus aucta et emendata,* Amsterdam.

Fernández-Galiano, M. 2005: "Introducción", *Odisea,* Gredos, Madrid, 7-95.

Galera Andreu, P.A. 1985: "La palmera, *arbor victoriae*", *Goya* 187-188, 63-67.

Holmberg, E.J. 1992: *On the Rycroft painter and other Athenian black-figure vase- painters with a feeling for nature,* Jonsered.

Lambrinudakis, W., Bruneau, Ph., Palagia, O., Daumas, M. y Mathiopoulou-Tornaritou, E. 1984: *s.v.* "Apollon", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* II, 1, Zürich, 183-327.

Latacz, J., Greub, J., Blome, P. y Wieczorek, A. 2008: *Homer, Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst,* München & Basel.

Le Roy, C. 1973: « La naissance de Apollon et les palmiers déliens», *Études Déliennes Bulletin de Correspondance Hellénique,* Supplément I, 263-286.

Marinatos, N. 2000: *The goddess and the warrior: the naked goddess and Mistress of Animals in early Greek religion,* London & New York.

Marinatos, N. 2002: "The *Arkteia* and the gradual transformation of the maiden into a woman", B. Gentili y F. Perusino (eds.), *Le Orse di Brauron: un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide,* Pisa, 29-42.

Miller, H.F. 1971: *The Iconography of the Palm in Greek Art: Significance and Symbolism,* California (Tesis).

Mouliner, L. 1958: *Quelques hypothèses relatives à la Géographie d'Homère dans l'Odyssée,* Aix-en-Provence.

Olmos, R. 1992: *La sociedad ibérica a través de su imagen*, Madrid.

Olmos, R. (ed.) 1996: *Al otro lado del espejo: Aproximación a la imagen ibérica*, Madrid.

Olmos, R. 2000-2001: "Diosas y animales que amamantan: La transmisión de la vida en la iconografía ibérica", *Zephyrus*, 353-378.

Olmos, R. 2002-2003: "De astros, animales y plantas: sobre la concepción del cosmos y la naturaleza en el mundo antiguo", *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 42, 169-176.

Olmos, R. 2003: "Una lectura femenina de la *Odisea*", P. Cabrera y R. Olmos (eds.), *Sobre la Odisea: visiones desde el mito y la arqueología*, Madrid, 293-326.

OLMOS, R. 2008: "Lecturas iconográficas de la *Odisea*", *Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval* 4. 1, 1-15.

PLASSART, A. 1928 : *Exploration Archéologique de Délos XI: Les sanctuaires et les cultes du Mont Cynthe*, Paris.

PFUHL, E. 1923: *Malerei und Zeichnung der Griechen*, München.

ROISMAN, H. 2011: "Nausicaa", M. Finkelberg, *The Homer Encyclopedia*, Oxford.

RUÍZ RODRÍGUEZ, A. y MOLINOS, M. 1995: *Los Iberos. Análisis arqueológico de un proceso histórico*, Barcelona.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, C. 2005: *Arte y Erotismo en el mundo clásico*, Madrid.

TORELLI, M. 2002: "Divagazioni sulla palma", *Le Orse di Brauron: un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*, Pisa, 139-152.

TORTOSA, T. 2003: "Las búsquedas del paisaje de la Odisea", P. Cabrera y R. Olmos (eds.), *Sobre la Odisea: visiones desde el mito y la arqueología*, Madrid, 21-44.

TOUCHEFUEU-MEYNIER, O. 1992: *s.v.* "Nausikaa", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*VI, 1, Zürich, 712-714.

VALTIERRA, A. 2005: "*Que ha de resistir el apremio*: sobre lo simbólico de la palmera en el mundo griego", *Emblemata* XII, 29-58.

VILLA, J. DE LA 2008: "Homero, Odisea", P. Hualde Pascual y M. Sanz Morales (ed.), *La literatura griega y su tradición*, Madrid, 21-46.

# *Notes d'iconographie dionysiaque. À propos du rhyton attique polychrome à fond blanc du Musée du Louvre G 249*

Marie-Christine Villanueva Puig
Centre ANHIMA, CNRS Paris

Il m'est agréable de dédier à Ricardo Olmos ces quelques lignes concernant l'iconographie d'un vase attique du Musée du Louvre, fragmentaire mais exceptionnel à plusieurs égards et auquel une restauration récente a rendu éclat et lisibilité[1]. Son décor oppose deux scènes féminines (Fig. 1 a et b).

De nombreux écrits de R. Olmos traitent d'iconographie féminine. Je me réfère ici en particulier à son chapitre « Imágenes de la mujer en la representación ibérica de lo sagrado » dans la version espagnole de *l'histoire des femmes*[2]. J'extrais de cette contribution les cinq points suivants : le rôle fondamental du contexte de trouvaille pour la lecture des images ornant un objet, la charge significative élevée de ces représentations, jamais banales ou gratuites et l'importance des objets archéologiques pour approcher directement la réalité matérielle, socio-économique ou culturelle d'une société, surtout quand les écrits la concernant lui sont extérieurs et en reflètent donc une vision déformée. De plus, dans un univers centré sur le masculin, la place importante du féminin dans l'iconographie ne laisse pas de surprendre. La vie quotidienne est peu représentée dans l'art ibérique. Les images ont une valeur symbolique et sont à regarder à travers le miroir du divin. Les trois premières remarques valent tout aussi bien pour les vases figurés grecs, ces derniers appartenant néanmoins à une société où des textes produits dans le même milieu peuvent aider à leur déchiffrement. L'iconographie féminine grecque est elle aussi abondante dans une société d'hommes. Cependant, contrairement à l'art ibérique, certaines scènes sont inspirées de la « vie quotidienne », même si cette expression reste d'un usage difficile car les activités familières représentées peuvent avoir une valeur rituelle et de nombreuses scènes féminines ont un aspect cultuel, domaine où les femmes remplissent d'importantes fonctions dans le « club d'hommes » qu'on se plaît à reconnaître dans la cité grecque. Le rhyton du Louvre oppose une scène de gynécée dans laquelle deux figures féminines sont occupées au filage et à la toilette à une scène dionysiaque montrant une ménade en transe face à Dionysos *mainomenos*.

J'ajouterai un motif personnel au choix de ce vase, celle de ma première rencontre avec Ricardo Olmos au printemps 1986 au Musée archéologique national de Madrid alors que je faisais une recherche d'iconographie dionysiaque sur les vases attiques trouvés dans la Péninsule ibérique dans le cadre de la préparation de la table ronde internationale de Bordeaux de décembre 1986: *Grecs et Ibères au IV^e^ siècle*.

1 Louvre G 249, KLc 20, acheté par le musée avec la collection Campana en 1863 et provenant très vraisemblablement d'Etrurie, restauré en 2009 : Pottier 1922, 214 et pl. 132; Maffre 1982, 206, note 48 et fig. 7; Wehgartner 1983, 166 n°4; Villanueva Puig 2010, 69 fig. 4. J'ai proposé une lecture de ce vase lors de la première édition du Festival International qui s'est tenu à Fontainebleau, les 27-28 mai 2011 sur le thème de *la Folie*; une version écrite de cette contribution est destinée à *la Revue des Musées de France*.

2 *Historia de las mujeres en Occidente*, 1991.



Fig. 1a et 1b. Rhyton attique fragmentaire, Musée du Louvre G 249, faces A et B (cliché RMN, photographe H.Lewandowski avec l'aimable autorisation du Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du Musée du Louvre).

*Commerce et iconographie*[3]. Une raison supplémentaire de mon choix puisqu'une des deux faces du rhyton présente un motif dionysiaque rare.

Le rhyton du Louvre est fragmentaire: une partie importante des deux faces de la vasque, composée de deux ensembles de fragments, est conservée, mais la partie plastique et moulée a disparu. Elle doit être imaginée vraisemblablement en forme de tête animale. A l'origine en effet, ce type de vase à boire comportait un trou laissant couler le liquide d'où son nom rhyton rapproché du terme grec ῥύσις désignant un flot de liquide. Un animal plastique est ainsi combiné à un vase tourné et peint[4]. De plus, l'animal est souvent choisi à l'intérieur du bestiaire dionysiaque[5]. Enfin, H. Hoffmann a proposé, sans doute avec raison, que ces animaux aient une signification symbolique liée aux rituels du *symposion* héroïque et/ou dionysiaque et du sacrifice[6].

C'est bien à la consommation du vin lors du *symposion* que cette forme fait allusion. Il existe d'ailleurs quelques représentations de symposiaste tenant à la main ce type de corne à boire, métallique comme l'étaient les modèles orientaux copiés par les potiers d'Athènes[7] ou en terre cuite, il peut s'avérer difficile sur certaines représentations de le préciser[8]. La juxtaposition dans cette imitation en argile d'un

3 Rouillard et Villanueva Puig 1987.

4 Voir le commentaire de Lissarrague 1987, 49 et 54 à propos de la virtuosité technique que représente cet assemblage.

5 Hoffmann 1967 et Lissarrague 1995, 6, qui commente également la confrontation du buveur qui tient le vase avec l'animalité, par conséquent une forme d'altérité, forte composante de l'univers dionysiaque.

6 Hoffmann 1989 et Hoffmann 1997, 7; par ailleurs, Lissarrague 1995 et Hoffmann 1997, 13 remarquent aussi que la partie peinte du décor montre le *symposion*, le *komos* et souvent des scènes dionysiaques.

7 Hoffmann 1961.

8 Voir par ex. le fragment de coupe attique à figures rouges attribuée au Peintre de Stieglitz, 2ème quart du Ve siècle a.C., Oxford, Ashmolean Museum 1966.688: *ARV* 829, 38 et 1671; Topper 2012, 95 note 35 et son commentaire sur ces symposiastes au costume perse; *BA* 210293: deux orientaux tiennent l'un un rhyton, l'autre une phiale; le cratère attique à figures rouges Vienne 910 attribué au Philocleon Reverse Group, début du IVe siècle: *ARV* 1442,1; Avramidou 2010, 6 fig. 8 et pl. coul. 1B ; *BA* 218119: un symposiaste lève de son bras droit un kéras très ouvragé d'où coule le vin dans une phiale qu'il tient de sa main gauche; ou encore celui du Louvre G 521: Peintre du Louvre 521, vers 390-380: *ARV* 1441,1; *De Pompéi à Malmaison,*

modèle de métal précieux comporte l'assemblage de deux éléments l'un moulé, l'autre tourné. Tel était le cas de notre vase. Déjà, ce caractère en fait une forme rare et raffinée. Il ne s'agit pas d'un vase d'usage mais d'un objet d'offrande, retrouvée dans les sanctuaires et nécropoles[9]. Le rhyton du Louvre, ayant fait partie de la collection Campana, provient vraisemblablement d'une tombe étrusque, même s'il n'existe aucune certitude sur les lieu et contexte de sa découverte. De plus, la partie haute conservée présente deux scènes sur fond blanc. Autrement dit, ce vase constituait une prouesse technique, en même temps que la preuve d'une imagination créative. Il réunissait en effet deux de ces « special techniques » qui ont fait l'objet d'une exposition et d'un colloque au Musée Getty en 2006[10]. Il était à la fois « Plastic and White » selon l'heureuse formule de D. Williams[11]. Il peut-être daté des années 480-470 et a été attribué par M. Denoyelle au Peintre de la Dokimasie[12], un brillant représentant des créateurs du Céramique de l'archaïsme finissant, à la charnière de la période classique.

L'engobe a retrouvé, après l'intervention de 2009, sa blancheur et la polychromie, notamment celle des étoffes, sa fraîcheur, les traits au vernis plus ou moins dilué la lisibilité de leur gamme de bruns et de jaunes.

La partie conservée de la face secondaire, par laquelle je commence la description, nous montre deux figures féminines face à face (Fig. 1b). Elles sont élégamment vêtues d'un fin *chiton* plissé recouvert d'un *himation*. Celle de droite a les cheveux retenus dans un *sakkos*. La couleur rouge violacée de l'*himation* de la figure de gauche répond à celle de la manche de celle de droite et contraste avec la couleur claire des autres parties du vêtement. Trois objets représentés dans la scène situent celle-ci dans l'espace du gynécée et indiquent les occupations féminines traditionnelles. Un miroir est tendu par la figure de gauche. Il s'ajoute aux indications fournies par les vêtements raffinés des deux protagonistes pour marquer l'importance de la recherche de la belle apparence qui caractérise la vision de l'univers féminin. A deux reprises, l'inscription *kalos* dans le champ vient souligner, même si elle revêt une forme masculine, cette composante forte de la scène. Les deux autres objets placés au centre entre les deux figures: le *kalathos,* le panier à laine et le tabouret renvoient à un autre aspect de la conception la plus répandue de la femme. Les travaux de filage et de tissage la caractérisent également. Les valeurs attendues de la bonne épouse y sont attachées: son caractère industrieux et son rôle de gardienne du foyer, de surveillante des activités domestiques. Le choix de ces objets à forte valeur symbolique met l'accent sur la vision de la femme à l'intérieur de sa demeure. L'atmosphère calme est en complet contraste avec l'autre scène, à restituer sur l'autre face du vase, où règne une vive agitation. Une figure féminine à droite est vêtue d'un *chiton* finement plissé qui laisse voir ses jambes en transparence et avance vivement vers la gauche. Sa main gauche est tendue en avant, totalement enveloppée dans l'étoffe, un geste visuellement frappant et rituel si heureusement appelé par Beazley « wingsleeves »[13]. L'autre bras est plié, la main touche la joue, signe d'émotion forte, surprise? effroi? θάμβος? Sa coiffure se

184 n°78; d'autre part, la tombe macédonienne d'Aghios Athanasios, découverte en 1994 et datée du dernier quart du IV[e] siècle a.C., présente en façade une frise peinte où se déroule une longue scène de banquet en plein air dans laquelle le convive principal, placé au centre, tient un rhyton, voir Tsimbidou-Auloniti 2007. Il faut noter que les rhyta attiques en argile ne sont généralement pas percés à la différence de leurs modèles métalliques, ce qui exclut leur réelle utilisation comme vase à boire et les range dans la catégorie des objets d'offrande, funéraire ou votive: Hoffmann 1997, note 29.

9 Williams 2006, 297 fait observer que les les rhyta à tête animale de Sotadès et de son atelier proviennent exclusivement de tombes dans plusieurs régions de l'Italie (Campanie, Apulie Etrurie), mais aussi de Kertch et même d'Athènes (un seul exemple); voir aussi *supra* note 6.

10 Cohen 2006 et Lapatin 2008.

11 Williams 2004.

12 Information orale dont je la remercie vivement.

13 Caskey et Beazley 1963, 40.

révèle d'une grande sophistication: ses cheveux bruns foncés forment de petites boucles sur le front et sont retenus en arrière en une sorte de queue de cheval plus claire et de la même couleur que la longue mèche visible sur sa joue gauche. Sans doute faut-il songer à l'effet d'une coloration relevant de la cosmestique[14]. Son élégance raffinée fait pendant à celle des deux femmes de l'autre face du rhyton. D'ailleurs, la même double inscription *kalos* peut également se lire dans le champ de cette scène. Mais son attitude est en complet contraste avec celle des femmes déjà décrites: à son bras tendu en avant correspond une large enjambée. Il s'agit d'une ménade en proie à la *mania* de Dionysos. C'est en effet vers le dieu en personne qu'elle s'avance ainsi vivement. Il est représenté face à elle, au centre de l'image. Il est barbu. Sa longue chevelure est bouclée. Il porte sur son *chiton* au fin plissé un vêtement rare, un *épendytès*[15] d'étoffe épaisse rouge violacée dont les motifs brodés sont rendus en blanc. Il avance d'une large enjambée vers la gauche. De ses deux bras écartés, il tend les deux moitiés sanglantes d'un chevreau au pelage gris moucheté de blanc. Le dieu vient d'accomplir le *diasparagmos*, d'ordinaire réservé à ses suivantes au point culminant de leur transe[16]. Cette représentation appartient à la petite série des images de Dionysos *mainomenos*[17]. Le dieu y est lui-même en proie à la *mania* qu'il inspire généralement à ses suivantes. La représentation de cette dernière, dans son face à face avec la divinité[18] si proche que l'avant-train de l'animal déchiré la touche[19], rend d'une manière exceptionnelle la possession dionysiaque qui caractérise ses ménades. A gauche de l'image, derrière le dieu, l'élément masculin du thiase est présent : un satyre danse en s'éloignant de Dionysos. La main gauche du dieu tendue en arrière approche de lui l'arrière-train de l'animal déchiré et sanglant. Le satyre s'enfuit tout en regardant la scène, à la fois fasciné et effrayé. On peut sans doute voir dans la réaction de ces deux figures, la ménade et le satyre, à la présence du dieu de la *mania*, la différence de l'accueil féminin et masculin à Dionysos. Il semble plus aisé pour la femme que pour son compagnon masculin de sortir des normes rationnelles à l'œuvre dans la vie courante, pour se laisser posséder par la divinité.

Je voudrais retenir ici de l'imagerie singulière de ce vase étonnant la réunion de deux états féminins emblématiques. On y voit représentée d'une part la femme au gynécée toute au soin de son apparence et de sa parure mais aussi adonnée au travail de la laine telle que doit être l'épouse idéale qui veille à la bonne marche de l'*oikos* et donne elle-même l'exemple du travail domestique. Sur l'autre face, elle apparaît dans un moment exceptionnel de sa vie, celui d'une fonction rituelle qui lui permet, à l'intérieur du cadre spatial et temporel contrôlé par le culte, de « faire la ménade ». Elle accueille ainsi le dieu tellement redoutable à ceux qui lui résistent et en obtient les bénéfices pour la Cité toute entière[20]. Une singulière vision en raccourci des rôles féminins dans la société athénienne, sur un vase de qualité que sa forme et son usage situent déjà dans la sphère dionysiaque.

14 Le nettoyage de 2009 a fait apparaître la couleur semblable de la mèche en travers de la joue et des cheveux réunis en arrière, ce qui semble exclure l'hypothèse séduisante mais difficile à admettre de Pottier 1922, 214: la tâche sur la joue pourrait être le sang de la victime que Dionysos brandit vers elle; cela constituerait un exemple unique d'une ménade ensanglantée par le *diasparagmos*.

15 A propos de ce vêtement qui était d'ordinaire interprété comme théâtral ou cultuel, voir Miller 1989, 313-329 qui y voit un emprunt oriental dicté par la mode et le raffinement.

16 Euripide, *Bacchantes*, v.137-139 où le chœur célèbre, dans la *parodos*, le point culminant de l'extase avec l'animal chassé, dépecé et sanglant et même dévoré cru; pour une représentation figurée de l'animal déchiré et perdant son sang, voir par exemple le lécythe à figures rouges du Musée archéologique national Paolo Orsi de Syracuse 24554: *ARV* 649, 42 (P. d'Oinoklès); *Ta Attika from Gela* 2003, fig. 196.

17 Carpenter 1993 en réunit sept exemples dont le vase du Louvre qu'il situe dans un contexte théâtral; pour une autre proposition de lecture de ces représentations voir Villanueva Puig 2010.

18 L'importance du face à face entre Dionysos et sa suivante est particulièrement dégagée par Frontisi-Ducroux 1991.

19 Voir *supra* note 14.

20 J'ai développé ce point de vue sur le ménadisme dans Villanueva Puig 2013.

# Bibliographie

Avramidou, A. 2010: «Dionysos in Context: two Attic Red-figure Kraters of the Early Fourth Century BC», J. Oakley, et O. Palagia, (eds), *Athenian Potters and Painters* II, 1-10.

Beazley, J.D. 1963: *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford. (*ARV*)

*Beazley Archive Database*, Oxford. (*BA*)

Borgeaud, Ph. et Fabiano, D. (dir.) 2013: *Perception et construction du divin dans l'Antiquité*, Genève.

Carpenter, T.H. 1993: «On the Beardless Dionysus», T.H. Carpenter et Ch. A. Faraone (éds.), *Masks of Dionysus*, Ithaca-New York, 185-206.

Carpenter, T.H. et Faraone, Ch. A. (éds.) 1993: *Masks of Dionysus*, Ithaca-London.

Caskey, L.D. et Beazley, J.D. 1963: *Attic Vase Paintings in the Museum of fine Arts of Boston* II, Oxford.

Cohen, B. (éd.) 2006: *The Colours of Clay. Special Techniques in Athenian Vases* (catalogue d'exposition) J. Paul Getty Museum Getty at the Villa Getty Museum, Malibu, Los Angeles.

Denoyelle, M. (dir.) 2008: *De Pompéi à Malmaison, les Antiques de Joséphine* (catalogue d'exposition), Musée National des châteaux de Malmaison et Bois-Bréau, 2008-2009, Paris.

Descamps-Lequime, S. (dir.) 2007: *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, Musée du Louvre, Paris.

Frontisi-Ducroux, Fr. 1991: *Le dieu-masque: une figure de Dionysos à Athènes*, Paris-Rome.

Hoffmann, H. 1961: «The Persian Origin of Attic Rhyta» *AK* 4, 21-31.

Hoffmann, H. 1967: *Attic Red-Figured Rhyta*, Mainz.

Hoffmann, H. 1989: «Rhyta and Kantharoi in Greek Ritual», *Occasional Papers on Antiquities*, 5, 131-166.

Hoffmann, H. 1997: *Sotades Symbols of Immortality on Greek Vases*, Oxford.

Keay, S. et Moser, S. (eds) 2004: *Greek Art in View. Essays in honour of Brian Sparkes*, Oxford.

Lapatin, K. (ed.) 2008: *Papers on Special Techniques in Athenian Vases. Proceedings of a symposion held in connection with the exhibition The Colours of Clay. Special Techniques in Athenian Vases at the Getty Villa, June 15-17 2006*, Los Angeles.

Lissarrague, Fr. 1987 : *Un flot d'images : une esthétique du banquet*, Paris.

Lissarrague, Fr. 1995: «Identity and Otherness: The Case of Attic Head Vases and Plastic vases» *in Sources. Notes on the History of Art* XV, 1, 4 -9.

Maffre, J.-J. 1982: «Quelques scènes mythologiques sur les fragments de coupes attiques de la fin du style sévère», Revue Archéologique 2, 195-222.

Miller, M.C. 1989: «The *Ependytes* in Classical Art» *Hesperia* 58, 313-329.

Oakley, J. et Palagia, O. (eds) 2010: *Athenian Potters and Painters* II, Oxford.

Olmos, R. 1991: «Imágenes de la mujer en la representación ibérica de lo sagrado», P. Schmitt-Pantel (dir.) *Historia de las mujeres en Occidente*, tomo 1, *La Antigüedad*, Madrid, *Historia de las Mujeres* 553-565.

Panvini, R. et Giudice F. (éds) 2003: *Ta Attika from Gela, Vedere Greco a Gela. Ceramiche attiche figurate dall'antica colonia* (catalogue d'exposition), Roma.

Pottier, E. 1922: *Vases antiques du Louvre* III, Paris.

Rouillard, P. et Villanueva Puig, M.-C. (éds.) *Grecs et Ibères au* IV*e siècle. Commerce et iconographie.* Actes de la table ronde internationale de Bordeaux décembre 1986, REA 1987.

Schmitt-Pantel, P. (dir.) 1991: *Historia de las mujeres en Occidente*, tomo 1, *La Antigüedad*, Madrid, (version traduite et augmentée de *Storia delle donne in Occidente* 1, *l'Antichitá*) Roma-Bari.

Topper, K. 2012: *The Imagery of the Athenian Symposium*, Cambridge.

Tsimbidou-Auloniti, M. 2007: « Les peintures funéraires d'Aghios Athanassios », S. Descamps-Lequime (dir.) *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, Musée du Louvre, Paris 57-67.

Villanueva Puig, M.-C. 2010: « Dionysos, repos et *mania* » *Mythos* 4 n.s. 67-82.

Villanueva Puig, M.-C. 2013 : « Un cas de possession ritualisée : le ménadisme » Ph. Borgeaud, et D. Fabiano, (dir.) 2013: *Perception et construction du divin dans l'Antiquité*, Genève *Perception et construction du divin dans l'Antiquité*, 261-292.

WEHGARTNER, I. 1983: *Attisch Weissgrungige Keramik*, Mainz.

WILLIAMS D. 2004: «Sotades: Plastic and White», S. Keay, et S. Moser (éds) 2004: *Greek Art in View. Essays in honour of Brian Sparkes*, Oxford, chap. 7, 95-120.

WILLIAMS, D. 2006: «The Sotades Tomb», K. Lapatin, (éd.) *Papers on Special Techniques in Athenian Vases. Proceedings of a symposion held in connection with the exhibition The Colours of Clay. Special Techniques in Athenian Vases at the Getty Villa, June 15-17 2006,* Los Angeles, 292-298.

# *Los colores de Homero*

Jesús de la Villa Polo
Universidad Autónoma de Madrid

## *Los colores de los griegos*

Una de las primeras reflexiones modernas sobre los colores en Homero, que es también una de los primeros trabajos sobre la percepción del color y sus denominaciones en términos universales, se la debemos a Willian Glandstone[1], el que fue Primer Ministro del Reino Unido. Constatando la relativa pobreza de términos para color en los poemas homéricos y la ausencia de formas de referirse a los matices e, incluso, de palabras precisas para describir colores como el azul o el verde, Glandstone, siguiendo los patrones darwinistas del momento, sostuvo que probablemente la retina de los griegos antiguos estaba menos desarrollada que la de los europeos modernos y que por ello eran capaces de percibir menos variaciones de color.

Naturalmente, aquella teoría está superada hace mucho tiempo tanto por los estudios antropológicos, como por los cognitivos o los lingüísticos[2]. Hoy sabemos que cognición y denominación de colores son cosas diferentes, es decir, que hay que analizar de forma separada la percepción, que es un fenómeno fisiológico, de la organización y descripción lingüística de esa percepción, que es un fenómeno cultural[3].

En cuanto a los griegos, el panorama también se ha enriquecido, tanto en el ámbito artístico y arqueológico como en el lingüístico. El estudio de la decoración pictórica de esculturas y de la arquitectura ha mostrado cómo los griegos eran capaces de distinguir y reproducir una amplia gama de colores[4]. Por otro lado, parece claro, ya desde el propio Glandstone, que hay que aceptar que los criterios de distinción y denominación de los colores no se basan tanto en nuestra noción de cromatismo, muy asociado a la tonalidad del espectro lumínico, como en nociones como luz / sombra, brillo y textura[5].

Por otro lado, también debemos contar entre los griegos, así como entre otros pueblos, con la presencia de un factor esencialista, según el cual el color es intrínseco a las cosas y un reflejo de su propia esencia y naturaleza. De ello se deduce, inmediatamente, la posibilidad del simbolismo, puesto que hay entidades que serán descritas no tanto según percepciones objetivas, sino según abstracciones simbóli-

1 Glandstone 1858.

2 Fue básico para el desarrollo de las nuevas teorías sobre la denominación de los colores el libro de Berlin-Cay 1969, que contiene una aproximación cognitiva y de tipología lingüística. Véase también, entre otros, Lyons 1995 y Wierzbicka 2006.

3 P. e. Cage 1993, 1995.

4 Véanse, por ejemplo, las actas de los coloquios dedicados a la policromía de las esculturas griegas Tiverios-Tsiaphake 2002, AA.VV. 2004.

5 *Cf.* Deutscher 2010, 25-40. Sobre la predominancia de la forma sobre el color en un término como αἰόλος, v. Méndez Dosuna (en prensa).

cas por la asociación de determinados colores con ciertas ideas o conceptos. Un ejemplo claro es el de la asociación μέλας θάνατος "oscura muerte" (p.e. *Il.* 11,332), que solo se justifica si se asocia la oscuridad o negrura con lo funesto.

Y, desde luego, hay que contar con la existencia de metonimias y metáforas, presentes en todos los usos del lenguaje y particularmente en los poéticos, como, por ejemplo, denominar χρυσείη «dorada» a una nube (νεφέλη) (*Il.* 14,350-1) o χάλκεος «broncíneo» al cielo (οὐρανός) (*Il.* 17,425).

Finalmente, al menos en lo referido a los textos épicos, hay que aceptar la existencia de fórmulas o asociaciones típicas, que, sin alejarse necesariamente de la denotación más objetiva, hacen que determinadas entidades solo se describan con un número limitado de epítetos. Un ejemplo claro de ello es la combinación exclusiva y muy repetida de ναῦς "nave" con μέλαινα "oscura, negra", presente hasta ochenta y dos veces en la *Ilíada* y la *Odisea*. Por un lado, la calificación de las naves con ese adjetivo no está fuera de lo esperable, puesto que no existe en griego una denominación específica para el color marrón oscuro, color que se describiría como "oscuro" sin más, y además, probablemente, las naves irían calafateadas con brea, con lo que su color exterior corresponde bien al término μέλας. Sin embargo, no parece que hubiera ningún impedimento intrínseco para que las naves también se describieran con el otro término para referirse a lo oscuro, como es κυάνεος. De hecho, existen los compuestos κυανοπρώειρος (*Od.* 3,299) y κυανοπρώροιος (p.e. *Il.* 15,693), referidos a las naves y que permiten ver que la asociación κυάνεος – ναῦς no era imposible. Pero el hecho es que la combinación ναῦς – κυάνεος no se da y esto solo puede explicarse por la fuerza restrictiva de la existencia de fórmulas fijadas.

Como vemos, existe un número importante de factores que determinan el uso de los términos del lenguaje para describir el color de las entidades en griego antiguo y, más concretamente, en la lengua de los poemas homéricos. Y ello nos permite formularnos una cuestión que, hasta donde sé, no ha sido respondida hasta el momento: ¿cuál es el peso relativo de cada uno de estos factores en la *Ilíada* y la *Odisea*? Y, más concretamente, puesto que es de gran importancia para reconstruir el imaginario abstracto de la época arcaica de Grecia, ¿cuál es el grado de simbolismo de los colores en Homero? Para responder a estas cuestiones es preciso realizar un análisis exhaustivo de todas las combinaciones de los términos que pueden expresar color en los poemas homéricos y de su combinación con diferentes entidades que podamos identificar. El resultado de esa indagación, necesariamente presentado de forma resumida, es lo que se ofrece en el apartado siguiente.

### *Los colores de Homero*

Frente a lo que podría pensarse por una cierta tradición en la opinión sobre el tema, los poemas homéricos poseen un vocabulario relativamente abundante referido a los colores. Es notable, sin embargo, que su organización resulta muy diferente del de las lenguas europeas modernas. De hecho, puede agruparse en cinco grupos:

OSCURO: κυάνεος, μέλας,

ROJIZO: δαφοινέος, ἐρυθρός, πορφύρεος, ῥοδόεις, φοινήεις / φοινικόεις / φοῖνιξ / φοίνιος / φοινός, a los que quizá pudiera unirse χαλκεύς "broncíneo" por metonimia tomado del nombre del metal.

RUBIO-DORADO (BRILLANTE): ξανθός, χρύσειος/χρύσεος

PÁLIDO (VERDOSO): χλωρός / χλωρηίς

CLARO: λευκός, γλαυκός, asociados a la noción de brillo, a los que se podría probablemente unir πολιός "canoso, blanco grisáceo".

Esta agrupación se basa fundamentalmente en la distribución combinatoria de cada término: los adjetivos incluidos en cada grupo coinciden, parcialmente al menos, en su combinación con los mismos nombres. Así, por ejemplo, la cercanía entre κυάνεος y μέλας queda clara por la existencia de pares como μέλας κύανος "oscuro esmalte" (p.e. *Il.* 11,24)[6], en donde el sustantivo κύανος, sobre cuya interpretación como lapislázuli o algún tipo de piedra oscura siempre ha habido discusión[7], es, obviamente, el origen del adjetivo κυάνεος. Esta cercanía queda también de manifiesto en la existencia de un número importante de sustantivos que reciben, sin aparente distinción, uno u otro epíteto: μέλας se asocia con νέφος (*Il.* 16,350) y νεφέλη "nube" (p.e. *Il.* 17,591), γαῖα "tierra" (p.e. *Il.* 15,715), ναῦς "nave" (p.e. *Il.* 1,141), términos que también aparecen con κυάνεος.[8] Por el contrario, ambos adjetivos parecen tener ámbitos de distribución no compartidos. Así, μέλας puede estar asociado al mar (κῦμα "ola", *Il.* 23,693; φρίξ "oleaje", *Il.* 21,126; ὕδωρ "agua", p.e. *Il.* 16,161), a la oscuridad del día, es decir, la noche (νύξ, p.e. *Il.* 8,502) o la tarde (ἕσπερος, p.e. *Od.* 1,423), a la sangre (αἷμα, p.e. *Il.* 10,298; βρότος, *Od.* 24,189), conceptos que nunca aparecen con κυάνεος, mientras que éste es la referencia exclusiva para el cabello oscuro, como las cejas (ὀφρύς, p.e. *Il.* 1,528), la cabellera (χαίτη, *Il.* 22,402) o la barba (γενειάδες, *Od.* 16,176).

Los dos términos, por otro lado, se utilizan muy mayoritariamente de una forma que podríamos llamar objetiva, es decir, se atribuyen bien a entidades que son por sí mismas oscuras. Entre las nociones cuyos referentes son siempre intrínsecamente oscuros -negros o no- están νύξ, ἕσπερος, βότρυς "racimo" (*Il.* 18,562), αἰετός "águila" (*Il.* 21,252), πῖσσα "la pez" (*Il.* 4,277), τέφρη y σποδιή "ceniza" (*Il.* 18,25; *Od.* 5,488, respectivamente), calificados todos ellos con el adjetivo μέλας. A este grupo pertenecería también γαῖα "tierra", negra por la sangre caída sobre ella (*Il.* 15,715); ἤπειρος "tierra firme" (*Od.* 14,97), que es color de las tierras desde el mar; así como la decoración sobre las armas de Agamenón (δράκων "serpiente") y en el escudo de Aquiles (κάπετος "foso", *Il.* 18,564), calificados ambos como κυάνεος y que habitualmente se entiende que eran elementos incrustados de alguna piedra oscura. En segundo lugar, pueden considerarse denotaciones sin elemento alguno de metonimia las referencias a entidades que pueden tener diferentes coloraciones, entre las cuales cabe un tono oscuro, como los carneros (ἀρήν, *Il.* 3.103), las ovejas (οἶς, *Il.* 10,215), las piedras (λίθος, p.e. *Il.* 7,265) o una vestidura (ἔσθος, *Il.* 24,94), aparte de las referencias al cabello ya mencionadas. Finalmente, habría que clasificar como usos no metafóricos ni metonímicos aquellos que se refieren a entidades que admiten más de una interpretación en términos de colorido, como la sangre (αἷμα, βρότος), que puede calificarse como oscura (μέλαν, p.e. *Il.* 10,298), pero también como rojiza (πορφύρεον, *Il.* 17,361); el vino (οἶνος), oscuro (μέλας, p.e. *Od.* 5,265) o rojo (ἐρυθρός, p.e. *Od.* 5,165); el mar o el agua (κῦμα, φρίξ, ὕδωρ), que puede ser calificado como μέλας, o, debido a la espuma, como πολιός "canoso" (ἅλς, p.e. *Il.* 1,350; θάλασσα, *Il.* 4,248)[9]

6 Otros casos de asociación de los dos términos son, por ejemplo, *Il.* 11,35; 24,93-94.

7 *Cf.* Chantraine *Dict. Ét. s.v.*

8 Νέφος (p.e. *Il.* 16,66), νεφέλη (p.e. *Il.* 5,345), γαῖα (*Od.* 12,354), ναῦς (a través de los compuestos κυανοπρώειρος, κυανοπρώροιος, ya mencionados).

9 Los términos ἅλς y κῦμα aparecen también calificados con el adjetivo πορφύρεος (*Od.* 16,391; *Il.* 1,482 entre otros), interpretado muchas veces no como "rojizo, purpúreo", sino como "borboteante, revuelto, rizado" (*cf.* Chantraine *Dict. Ét. s.v.*), pues se trataría de dos adjetivos homónimos, pero de diferente origen. No obstante, la asignación al mar del color rojo oscuro o púrpura no es imposible y explicaría muy bien el famoso epíteto οἰνώψ "de cara o apariencia de vino", que se atribuye al mar, citado en este casi siempre como πόντος, en 16 ocasiones (p.e. *Il.* 2,613). El mar, de hecho, en determinados momentos, puede adquirir tintes violáceos, muy próximos al púrpura.

Junto a todos estos usos que podríamos llamar "propios" de μέλας y κυάνεος, hay, al menos, cuatro usos que sólo pueden interpretarse como simbólicos: cuando se combina μέλας con θάνατος "muerte" (p.e. *Il.* 11,332), κῆρ "parca, destino" (p.e. *Il.* 11,360), ὀδύνη "pesar" (p.e. *Il.* 15,394), φρήν "pensamiento, mente" (p.e. *Il.* 17,83). En estos casos, como ya se indicó, el epíteto sólo puede considerarse simbólico, por asociación de lo oscuro con lo negativo y funesto. Sólo en estos casos podemos hablar de la existencia de un simbolismo asociado a los tonos sombríos. Un caso más quizá pudiera añadirse: la asociación de κυάνεος con las formaciones guerreras o batallones (φάλαγγες, *Il.* 4,242) no es una descripción objetiva, sino metafórica, como conjunto amenazante y peligroso de hombres armados. En cualquier caso, se trata de unos usos claramente minoritarios, pues, frente a ellos hay treinta y seis empleos no metonímicos ni simbólicos de los dos adjetivos que designan lo oscuro.

Pasando al segundo gran campo de tonalidades homéricas, el rojizo, el predominio de los usos objetivos es también absoluto: δαφοινέος aparece referido a una vestimenta manchada de sangre (*Il.* 18,538). El término ἐρυθρός se combina apropiadamente con οἶνος "vino" (p.e. *Od.* 5,165) y con χαλκός "bronce" (*Il.* 9,365), que puede adquirir tintes rojizos si la combinación de cobre es suficientemente alta. Por otra parte, también se combina con νέκταρ, la bebida de los dioses (p.e. *Il.* 19,38), cuyo color rojo quizá pudiera asociarse al del vino, en cuyo caso sería una descripción objetiva, o a de la sangre, como bebida propia de los inmortales y, entonces, estaríamos ante un uso simbólico. Es de notar, por otra parte, que Homero utiliza en dos ocasiones el adjetivo νεκτάρεος como epíteto de dos vestimentas, un peplo o velo (ἑανός, *Il.* 3,385) y una túnica (χιτών, *Il.* 18,25). Aunque no es seguro que el adjetivo se refiera al color rojizo de las telas, no puede excluirse que, por metonimia, hubiera podido adquirir este significado. No tendría, sin embargo, un carácter simbólico. La tonalidad oscura del rojo, πορφύρεος, se asocia, como corresponde objetivamente, a la sangre (*Il.* 17,361) y al arco iris (ἶρις, *Il.* 17,547), simplificando en este caso su espectro de colores en uno de ellos. Tampoco parece alejarse de una percepción objetiva la asociación con la nube (νεφέλη, *Il.* 17,551), con una pelota usada para una danza (σφαῖρα, *Od.* 8,373) ni con todo tipo de telas y vestimentas[10]. Sólo la asociación con la muerte (θάνατος, *Il.* 5,83; 20,477) debe considerarse metafórica, por tratarse de muertes violentas, en las que corre la sangre. Sin embargo, el que esta asociación se dé solo en Homero dos veces y en versos idénticos no permite defender un uso simbólico en el que el rojo podría estar sistemáticamente asociado a una noción cercana a la violencia o la crueldad. El término para indicar el color rosado, ῥοδόεις se asocia sólo al aceite ἐλαῖον (*Il.* 23,186), pero no hace probablemente referencia al color, sino a algún tipo de mezcla con esencia de rosas[11]. En cualquier caso, no estaríamos ante un uso metafórico del término. Como tampoco en el famoso epíteto ῥοδοδάκτυλος, atribuido a la aurora (Ἠώς), cuyo carácter claramente poético no se aparta, sin embargo, de una descripción más o menos objetiva del color del amanecer. Los términos derivados de la raíz φοιν- "rojo vivo" (φοινήεις / φοινικόεις / φοῖνιξ / φοίνιος / φοινός) se relacionan con la sangre (p.e. *Il.* 16,159) y se atribuyen también como color a un manto (χλαῖνα, p.e. *Il.* 10,133), un caballo (ἵππος, *Il.* 23,454), a una serpiente (δράκων, *Il.* 12,202; 220), quizá en este caso también como producto de la sangre vertida al ser cazada por un águila, y, en el compuesto φοινικοπάρῃος "de rojo costado" a una nave pintada de color rojo (p.e. *Od.* 11,124). Finalmente, χαλκέος

10 ἱστός "tejido" (p.e. *Il.* 3,126), πέπλος "peplo" (*Il.* 24,796), ῥῆγος "sábana" (p.e. *Il.* 24,645), τάπης "tapete" (p.e. *Il.* 9,200), φᾶρος "manto" (p.e. *Il.* 8,221), χιτών "túnica" (*Od.* 19,242), χλαῖνα "manto" (p.e. *Od.* 4,154).

11 El término *wo-do-we* aparece en las tablillas de Pilos PY Fr 1203, 1204, 1207, 1238 y probablemente también en PY Fr. 1208, 1223, todas ellas referidas al aceite, y ha sido interpretado normalmente como *wrodoen*, correspondiente al griego alfabético ῥοδόεν "de rosas", que difícilmente puede referirse al color en ese contexto. Ello ha permitido reinterpretar el uso en el contexto homérico.

"broncíneo" se utiliza muchísimas veces referido a objetos realizados de ese metal, por lo que la referencia no es al color de ellos, sino al material del que están hechos. Sólo en un caso podría pensarse que se está utilizado metafóricamente para referirse a un color, es en la combinación χαλκέος οὐρανός "cielo broncíneo" (*Il.* 17, 425). En tal caso, la interpretación estaría asociada, de nuevo, al color del bronce sin oxidar, es decir, una forma de color naranja oscuro, que, en de todas maneras, no sería un empleo simbólico. En resumidas cuentas, de los términos que se corresponden con los colores rojizos, sólo en un caso, en la combinación πορφύρεος θάνατος hay un uso metafórico, ni siquiera claramente simbólico. Frente a este caso aislado, son veintitrés los términos con los que estos adjetivos se usan de un modo que podemos calificar como objetivo.

En el ámbito de los tonos rubio-dorados (ξανθός, χρύσειος/χρύσεος)[12] y pálido-verdoso (χλωρός/χλωρηίς)[13] casi todas las combinaciones, hasta dieciocho, corresponden a descripciones "objetivas". Pero hay una expresión claramente metafórica, χλωρὸν δέος "el verdoso miedo" (p.e. *Il.* 7,479), que tiene, además, un carácter formular, puesto que se da en esta forma fija hasta en nueve ocasiones. Sin embargo, el que también pueda usarse fuera de una fórmula, como en *Il.* 10,375-6 (ἄραβος δὲ διὰ στόμα γιγνετ' ὀδόντων / χλωρὸς ὑπαὶ δείους "crujir en la boca había de dientes / él estaba pálido de miedo") parece mostrar que existía una asociación de tipo simbólico entre este color y el miedo. Por otra parte, la descripción de Afrodita (p.e. *Il.* 3,64) como χρυσέη, si no se ha de entender simplemente como "rubia", probablemente apunte a la identificación simbólica del oro con seres y entidades muy apreciados. Es notable, sin embargo, que no haya ningún otro caso evidente de esta asociación.

Para terminar, en el ámbito de los tonos claros y blanquecinos (λευκός, γλαυκός, πολιός) hay un solo uso que quizá podría considerarse metonímico: λευκὴ γαλήνη "clara calma" (*Od.* 10,94). Puesto que γαλήνη se refiere típicamente a la calma marina, quizá originariamente esta calma estaría asociada a cielos claros, luminosos. El resto de los usos de λευκός, hasta veintiséis,[14] tienen empleos objetivos. El adjetivo γλαυκός se refiere sólo al mar (θάλασσα, *Il.* 16,34), por referencia sin duda a la espuma, y, dentro de un compuesto, el célebre γλαυκῶπις "de ojos claros", siempre asociado a Atenea. Por su parte, πολιός "canoso" se refiere igualmente a la espuma mar (ἅλς, p.e. *Il.* 1,350; θάλασσα, p.e. *Il.* 4,248), al hierro (σίδηρος, p.e. *Il.* 9,366) y al cabello o pelaje de personas o animales (p.e. *Od.* 24,499).

12 Ξανθός "rubio" se refiere al cabello de humanos y dioses, en muchos casos repetidas en fórmulas, como ξανθὸς Μενέλαος (p.e. *Il.* 3,284), que se da hasta treinta y dos veces, siempre a final de verso. Con otras dos formulaciones se refiere a las crines de los caballos (p.e. *Il.* 9,407). Por su parte, χρύσειος/χρύσεος "de oro, dorado", que habitualmente hace referencia de forma no metonímica al material del que están hechos los objetos, se utiliza referido al color con relación a las nubes (νέφος, p.e. *Il.* 13, 523) y a los penachos de los cascos y las crines de los caballos (ἔθειρα, p.e. *Il.* 8,42),

13 Χλωρός/χλωρηίς se refiere a la miel (μέλι, p.e. *Il.* 11,631), a elementos vegetales (ῥόπαλον ἐλαίνεον "maza de madera de olivo", *Od.* 9,320; μόχλος ἐλάινος "estaca de olivo", *Od.* 9,379; ῥώψ "ramaje", *Od.* 16,47) y al ruiseñor (ἀηδών, *Od.* 19,518).

14 Palabras que se refieren a entidades de color blanco en términos modernos son γάλα "leche" (p.e. *Il.* 4,434), ὀδούς "diente" (p.e. *Il.* 5,291), ἄλφιτον "harina" (p.e. *Il.* 11,640), ὀστέον "hueso" (p.e. *Il.* 16,347), ἱστίον "vela de barco" (*Il.* 1,480), χίων "nieve" (*Il.* 10,437) y las cumbres nevadas (κάρηνον, *Il.* 2,735). Asociados a la noción de brillo, ἥλιος "sol" (*Il.* 14,185), αἴγλη "brillo" (*Od.* 6,45). Otras entidades intrínsecamente claras son κρῖ "cebada" (*Il.* p.e. 5,196), ὕδωρ "agua" (*Il.* 23,282), ἐλέφας "marfil" (*Od.* 18,196), κονίσαλος "polvo" (*Il.* 5,503), κασσίτερος "estaño" (*Il.* 11,34-5), el metal del que están hechos algunos recipientes (*Il.* 23,268) y, convencionalmente, la piel femenina (por ejemplo χρώς "piel", p.e. *Il.* 11,573; πῆχυς "codo", p.e. *Il.* 5,314). Finalmente, hay entidades que, pudiendo ser de otro color, se describen en contextos concretos con el adjetivo λευκός, como ἀρήν "cordero" (*Il.* 3,103), ἄνθος "flor" (*Il.* 17,56), λίθος "piedra" (*Od.* 3,406-8), λᾶας "piedra" (*Il.* 23,329), φᾶρος "tejido" (p.e. *Il.* 24, 231), ἡνία "rienda" (*Il.* 5,583), σῆμα "señal" (mancha en un caballo) (*Il.* 23,455), una ciudad (*Il.* 2,739).

### *Conclusión*

Como se ha visto, los poemas homéricos poseen un número apreciable de términos referidos a los colores. Sus gamas y significados, sin embargo, no se corresponden exactamente con nuestra noción de cromatismo. Por otro lado, cabe afirmar que la utilización de la terminología para los colores es, en un altísimo grado, objetiva, es decir, trata de describir realmente el colorido de las entidades a las que se refiere. Sólo en el caso de los adjetivos μέλας "oscuro, negro" y χλωρός "pálido-verde" hay usos claramente simbólicos, asociados a lo funesto y al miedo, respectivamente. Y hay algunos usos dudosos. En cualquier caso, no parece ser el de los colores un ámbito en el que simbolismo se haya desarrollado mucho en el amplio estadio cultural que está reflejado en los poemas homéricos.

## *Bibliografía*

AA.VV. 2004: *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Roma.

Wierzbicka, A. 2006: "The semantics of colour. A new paradigm", C. P. Biggam y Chr. J. Kay, *Progress in Colour Studies. Language and Culture I*, Amsterdam-Philadelphia, 1-24.

Berlin, B. y Cay, P. 1969: *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley-Los Angeles-Oxford.

Cage, J. 1993: *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Berkely-Los Angeles.

Cage, J. 1995: "Colour and Culture", Tr. Lamb y J. Bourriau (eds.), *Colour. Art & Science*, Cambridge, 175-193.

Deutscher, G. 2010: *Through the Language Glass. Why the World Looks Different in Other Languages*, New York.

Glandstone, W.E. 1858: *Studies on Homer and the Homeric Age*, London.

Lyons, J. 1995: "Colour in Language", Tr. Lamb y J. Bourriau (eds.), *Colour. Art & Science*, Cambridge, 194-224.

Méndez Dosuna, J. (en preparación): "Glosografía griega y polisemia irracional: a verdadera historia de αἰόλος", J. de la Villa *et alii* (eds.), *Ianua Classicorum. Actas del XIII CEEC*, Madrid.

Tiverios, M.A. y Tsiaphake, D.S. 2002: *Το χρώμα στην αρχαία ελληνική τέχνη και αρχιτεκτονική (700-31 π. Χρ.). Πρακτικά συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 12-16 Απριλίου 2000. Οργανώση J. Paul Getty Museum και Αριστοτελείο Πανεπιστημίου*, Salónica.

# *On an unusual Corinthian aryballos*

Rainer Vollkommer
Liechtensteinisches Landesmuseum, Vaduz

Ricardo Olmos devoted much of his life to the study of Greek vases. He entertained readers and passed his knowledge on to colleagues in countless fascinating articles and books. I too was able to benefit from this with numerous fruitful results. I wish to express my deep-felt thanks for this, and dedicate this little article to him.

Between the Proto-Corinthian (720-630 BC) and the Corinthian (620/615-550 BC) vase painting periods there was a transitional period, the so-called Transitional Style. This has been dated by Darrell Arlynn Amyx to between 630 and 620/615 BC[1]. During this period stereotypical animal friezes, dotted rosettes, blended dotted rosettes and/or dabbed rosettes were the dominant motifs on the vases. Human figures such as those on our aryballos were depicted only rarely. These are reminiscent of Proto-Corinthian vase painting. The particular style of our figures cannot be attributed to any specific vase painter.

Pointed aryballoi were produced during the Transitional Style period, and often for the first time alabastra. Nevertheless, in rare cases some pointed aryballoi continued to be made into the Mid-Corinthian vase painting era (595/590-570 BC)[2].

Our pointed aryballos with an applied band-like handle was formerly part of the Swiss Moretti collection mostly brought together in the 1950ies and 1960ies by Athos Moretti (1906-1993). It remains in private ownership to this day. It has a small, recessed base with a slight arch and a circle of lacquer above the indented base.

Rays are raised above the foot, and above this there are three circumferential bands. The shoulder has two circumferential bands. The rays are to be found for the first time above the foot on Early Proto-Corinthian aryballoi, and were probably inspired by pointed lotus flowers on Egyptian vases[3]. This decorative motif remained popular above the foot of vessels for three centuries, and emphasises the conical shape of the vessel[4].

Our scenes are embellished with dotted rosettes and dabbed rosettes, such as are also to be found, for example, on an aryballos in Copenhagen[5]. There are also quatrefoil diamonds.

1 Amyx 1988.
2 Amyx 1988, 437. Zwei mittelkorinthische Aryballoi, die mit 2 mm etwas höher sind, sind aufgeführt bei H. Payne 1971, 303, nº 802 A.
3 Boardman 1998, 86; Mannack 2002, 84 f.
4 Boardman 1998, 86.
5 Payne 1971, 275, nº 77, pl. 15, 7-8.



Human figures are very rare on pointed aryballoi of the Transitional Style. A parallel example, although in this case with hunters, is to be found in a pointed aryballos in Karlsruhe[6]. The front of our vessel shows two warriors facing each other wearing Corinthian helmets with crests, breastplates, leg-guards, shields and lances. Two overlapping raptors are flying behind each of the warriors, suggesting a fight with a deadly outcome. Significantly, warriors in battle scenes on black-figure Corinthian and Athenian vases are frequently accompanied by one or more birds, often portending a fatal conclusion[7]. Does the confrontation between our two warriors point to such an end? Do the raptors symbolise the souls of the deceased, in the tradition of soul birds? During this period, though, duels were not a customary form of combat. Normally the hoplites[8] –heavily-armed foot soldiers– faced each other in the phalanx, where the warriors stood close together to form a battle line[9]. For this reason, one may ask whether the depicted duel alludes to a mythical scene or raises a contemporary confrontation between two warriors to the status of a mythological event?

The most mysterious aspect of our vase, however, is the figure that is seemingly easy to identify. Under the handle a flying gorgon is depicted trailing to the right, showing the observer –as is customary– a head with serpent hair, a large mouth and protruding tongue. We encounter grotesque faces of this nature since around the year 670 BC in Proto-Corinthian and Proto-Attic vase painting[10]. Fast-moving gor-

6 Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, inv. no. B 2684: Amyx 1988, 50, nº 1.

7 For example also on an Attic cup: 100 Werke antiker Keinkunst, Katalog 1, H.A.C., Basel, 1989, 9 Nº 18 mit Abb.

8 Hoplit comes from *hoplon* (shield) and from *hopla* (weapons).

9 See Vollkommer 2007.

10 For example a protocorinthian plastic vase of about 670 B.C. in Syracuse, Museo Regionale: Krauskopf 1988, 289, nº 3; the protocorinthian "Macmillan"-Aryballos of about 650 v. Chr. in London, British Museum: Krauskopf 1988, 289, nº 4, pl. 163; and a protoattic neck-amphora of about 670 B.C. in Eleusis, Museum: Krauskopf 1988, 313, nº 312, pl. 184. Concerning this iconography see in general Krauskopf 1988, 316.

gons are also to be found from this time onwards[11]. In mythology, there were three gorgon sisters. According Hesiod's *Theogony*, written around 700 BC, they were the progeny of Phorkys and Keto[12]. While Euryale and Sthenno were immortal, Medusa had a finite life[13]. However, the mere sight of Medusa turned any observer to stone. Despite this, the Greek hero Perseus succeeded in decapitating Medusa by watching her reflection in his shield, and escaped the pursuing gorgon sisters with the help of a cloak of invisibility and winged shoes. He was then able to present the head of Medusa to his tutelary goddess Athena, who thereafter wore this on her aegis, an outer garment adorned with snakes[14]. The head of Medusa was frequently depicted in Greek art from the 7th century BC onwards. It was probably intended to protect above all against maladies and the evil eye. In such cases, her grotesque face was generally portrayed in a scary and hideous manner. Seen from the front, the grotesque face often had snake hair, boar's tusks, a protruding tongue and a beard[15]. The beard was intended to remind the observer that the monster combined male and female components. Our depiction also shows elements of these later basic characteristics: serpent hair and a protruding tongue. However, our gorgon also has an exceptional, indeed a unique addition, even though this corresponds very closely to Medusa's intrinsic nature. Our Medusa has a male member. The outlines are unequivocally original. It would appear that this iconography failed to become established over the years. Yet it attests to the information that the vase painter had about Medusa's nature.

## *Bibliographie*


Amyx, D.A. 1988: *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*, Berkeley.

Boardman, J. 1998: *Early Greek Vase-Painting, 11th-6th Centuries BC: A Handbook*, London-New York.

Dahlinger, S.Chr. 1988: "Gorgo, Gorgones. Literarische Quellen", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Clasicae*, IV, 1, Zürich, 285-287.

Krauskopf, I. 1988: "Gorgo, Gorgones", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Clasicae*, IV, 1, Zürich, 285-330.

Mannack, T. 2002: *Griechische Vasenmalerei, Eine Einfuhrung*, Darmstadt.

Payne, H. 1971: *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Maryland.

Vollkommer, R. 2007: *Das antike Griechenland*, Stuttgart.


11 Also on the protoattic neck-amphora of about 670 B.C. in Eleusis, Museum: Krauskopf 1988, 313, nº. 312, pl. 184. See in general Krauskopf 1988, 316.

12 Hesiod, *Theogonie*, 270. 274; Dahlinger 1988, 286.

13 Hesiod, *Theogonie* 277 f.; Krauskopf 1988, 286.

14 Krauskopf and Dahlinger 1988, 285 ff.

15 See in general Krauskopf 1988, 316 ff.

# *Dorus,* centurio rerum nitentium *en Roma en el siglo* IV *d.C. (Amm. Marc. XVI. 6.2)*

Javier Arce
Université Lille 3

El historiador Amiano Marcelino relata que durante la prefectura de la ciudad de Roma de Adelphius[1], en el año 351, un individuo (*quidam*) llamado Dorus, que había sido médico de los *scutarii*, y que más tarde fue ascendido por el emperador-usurpador Magnencio al puesto de "encargado de ocuparse de los objetos que brillan" en la ciudad de Roma, acusó al *praefectus* de "aspirar a lo más alto", es decir, de querer proclamarse, o hacerse proclamar, emperador: *sed specialiter cum insectabatur Dorus –quidam ex medico scutariorum, quem nitentium rerum centurionem sub Magnentio Romae provectum retulimus, accusasse Adelphium urbi praefectum, ut altiora coeptantem*[2].

En este artículo no me voy a ocupar del episodio de Cl. C. Adelphius, sino que me voy a interesar por el caso de Dorus y del cargo que desempeñó en Roma en el siglo IV.

De la personalidad o biografía de Dorus no sabemos nada más que lo que nos dice Amiano: que había sido *medicus* en el ejército romano, en el destacamento de tropas de los *scutarii*[3], que del puesto de *medicus* fue promovido por Magnencio directamente al cargo de *centurio rerum nitentium* de Roma. El punto clave de la cuestión es saber en qué consistía la función de *centurio rerum nitentium*.

Esta es la primera vez que se menciona este cargo que sin duda formaba parte de las curatelas que en la *Urbs* se encargaban en general de las obras públicas[4]. En el siglo IV, a partir de Constantino (después del 326), todos estos funcionarios y sus actividades dependían del *Praefectus Urbis Romae*[5]. En la *Notitia Dignitatum* (de fecha fines del IV o inicios del V)[6], un *tribunus rerum nitentium* aparece al final de la lista de los diecisiete funcionarios *sub dispositione viri illustris praefecti urbis*[7], lo que quiere decir que o el *centurio* Dorus era un subordinado de un *tribunus* en su época, o que su función había sido elevada a ese rango a fines del siglo[8]. El cargo existía ya, como demuestra Amiano, en el 351, y el problema está en saber si se creó con anterioridad (en coincidencia con las reformas de Constantino), o es una nueva creación de Magnencio. Lo significativo es que el cargo de la persona que se debe ocupar de las *res nitentes* fue de larga duración en el tiempo ya que existía todavía a comienzos del siglo V.

1 Claudius Celsinus Adelphius: *PLRE*, I, 192; PVR del 7 de Junio al 18 de Diciembre del 351; ver Chastagnol 1962, 131-134 (en especial 134).
2 Amm. Marc. 16.6.2: *quem nitentium rerum centurionem sub Magnentio Romae provectum retulimus...*
3 Sobre ello ver Chastagnol 1962, 134.
4 *Scutarii*: *ND Occ*. VI, 63, 181, 195, 197.
5 Chastagnol 1960, 50 y ss.
6 Chastagnol 1960, *ibidem*.
7 Como se sabe la *Notitia* es un documento de fecha muy discutida: unas partes son de fines del siglo IV y otras de los años 420.
8 *ND Occ* IV, 12.

¿Qué función desempeñaba este *centurio*, o más tarde, el *tribunus rerum nitentium*? Las respuestas que se han dado son muy diversas.

Unos piensan que se trata de un centurión “in charge of works of art at Rome”[9]. La misma opinión se encuentra en la edición de Amiano en la Collection Budé (Galletier): “commandant chargé de surveiller les objets d’art à Rome”[10]. En una traducción en español leemos: “un centurión encargado de los asuntos artísticos”[11]. A. Selem interpreta que estaba “encargado de mandar las patrullas de guardia de los monumentos públicos”[12] y P. de Jonge dice que, por un lado, el cargo no se debe identificar con los *curatores operum maximorum* o *statuarum*, y por otro, menciona la noticia de Böcking[13] que identificaba el cargo como un “Generalinspektor Aufseher der öffentlichen Kunstschätze Roms”[14].

Los historiadores tampoco están de acuerdo sobre la función del *centurio* o el *tribunus rerum nitentium*.

A. Chastagnol sitúa a nuestro personaje en el apartado “de la limpieza de las calles”[15], pero inmediatamente expresa sus reservas: “la réserve s’impose… car nous ignorons complètement ce qu’étaient les *res intentes*”, y luego avanza una hipótesis: “Peut-être a-t-il en charge … la garde et l’entretien du palais du Palatin” y, en ese caso, sería el equivalente del *praepositus Palatii Palatini*[16]. En nota Chastagnol menciona las opiniones de L. Cantarelli y L. Homo que pensaban que el *centurio* era la persona que aseguraba la vigilancia nocturna de las estatuas y objetos de arte expuestos en lugares públicos[17]. En fin, A.H.M. Jones considera que el *tribunus rerum nitentium* era el responsable, quizás bajo la supervisión del *curator statuarum*, de la protección de las estatuas de bronce y mármol, y tendría, a mediados del IV, el cargo de centurión[18].

A la vista de esta diversidad de opiniones creo que es necesario volver a retomar el problema. Y lo primero que hay que subrayar es que el significado de *res nitenes* es, estrictamente, “las cosas que brillan”, que resplandecen, que refulgen[19]. Aplicado a la persona que se ocupa de las cosas que brillan en la ciudad, sólo se puede referir o, al menos, principalmente, a los objetos metálicos. Y en la ciudad de Roma había muchas cosas que brillaban. Estos objetos que brillan son de muy diversa naturaleza y tipo, porque van desde el oro al bronce, o las piedras preciosas, la plata. Y por ello, son muy codiciados o susceptibles de ser robados o arrancados (durante el día y/o durante la noche). Estos objetos a los que se refiere la expresión *res nitentes* no son, en mi opinión, las estatuas mismas o los techos de bronce de los templos u otros edificios, que serian muy difíciles de transportar, sino los objetos que las adornaban.

Ya durante la época republicana existía en Roma un catálogo detallado de estatuas, conservado quizás en el *tabularium*. A. La Regina lo define como “una catalogazzione ufficiale delle opere d’arte mobili di propietà pubblica”[20]. Según el estudio de La Regina los registros recibían la denominación de *tabulae*

9 Rolfe, en Amm. Marc. *ibídem,* añade en nota «commander of the night-patrol in charge of public buildings and monuments».
10 Señalando en n. 301: « on ne sait ce qu’étaient exactement les *res nitentes*», y propone que «on pourrait penser aussi à l’argenterie et à tous les objets en métaux précieux du mobilier impérial à Rome».
11 Traducción en castellano de Maria Luisa Harto Trujillo 2002.
12 “incaricó di commandare le pattuglie di guardia ai monumenti publici”: Selem 1993, *ad loc.*
13 A. Böcking, *ad loc. NDOcc. ad loc.* IV, 12.
14 Jonge 1972, 63-64.
15 Chastagnol 1960, 49.
16 *Cf. CIL*, X, 6441.
17 Chastagnol 1960, 49; Cantarelli 1930, 231-252; Homo 1971, 255.
18 *LRE*, 691.
19 *Oxford Latin Dictionary*: shining, brilliant, bright.
20 La Regina 1991, 3-8.

y estaban divididos en *libri*, *paginae* y *loci* (o *capita*) y en ellos, como se demuestra en los que se han conservado, figuraba una referencia topográfica (*in Capitolio*, *in aede Iovi Optimi Maximi*), el material de la estatua (*signum aeneum*, *signum aureum*), el donante o el dedicante, la proveniencia (si había sido trasladada de un lugar a otro)[21]. Este catálogo demuestra ya no sólo el interés por las estatuas sino también el control preciso que se llevaba de ellas para su localización e identificación, y requería obviamente un personal encargado del registro y catalogación. Estas estatuas, muchas de ellas de gran valor intrínseco, o histórico, o conmemorativo, se encontraban en Roma en gran cantidad y en los lugares públicos más diversos[22].

En el siglo IV d.C. encontramos algunas de ellas catalogadas como auténticas maravillas de la *Urbs*, en documentos como la *Notitia Urbis Romae* o el *Curiosum*[23]. Por ejemplo, en la *regio* IIII se menciona la estatua del *Apollo Sandalarius*, en el Foro Holitorio, el *Elephas Herbarius*, y otras como el *Colossus*, la *Isis Patricia*, el *Genius Populi Romani* (en la VIII, en los *rostra*), la *statua Marmurri* (en la VI), el *Hercules Syllanum*, el *equus Tiridatis* (también en la VI), la *Isis Alexandrina*, y otra Isis, obra del escultor Athenodoros, el *Hercules Cubans* etc. De igual modo, también en la *Notitia* y en el *Curiosum* se menciona la existencia de 2 *equi magni*, 80 *dei aurei* y 74 *eburnei*. En muchos casos no podemos identificar estas estatuas, pero sin duda constituían un patrimonio venerado, inventariado y protegido por las autoridades cívicas.

Varias inscripciones del siglo IV de Roma, testimonian la existencia de estatuas públicas doradas (o en oro): por ejemplo *ILS*, 1221: *statuam secundam auro superfusam locari sumptu publico placuit*[24] y muchas otras.

También en las provincias había, en lugares públicos, estatuas, bustos y objetos de este tipo, en metales preciosos[25]. ¿Había también en las provincias personas encargadas de la misma función que el *centurio rerum nitentium* de Roma?

No sólo conocemos de la existencia de retratos, bustos, estatuas en oro y plata en las ciudades, sino que está perfectamente constatado el hecho de que muchas estatuas en mármol estaban decoradas con collares, anillos, colgantes y otros adornos, como confirma ampliamente la epigrafía.

Varios textos del historiador Zósimo (inicios del s. VI), confirman cómo los adornos de las estatuas de Roma (y también de algunos edificios públicos) estaban expuestos al robo. En V. 38, 3 de su *Nueva Historia* cuenta que Serena, la esposa de Estilicón, visitaba el templo de la Magna Mater y cuando vio que, adornando el cuello de la estatua, había una joya "digna del culto dado a la diosa", la cogió y la arrancó de la estatua y se la colgó de su propio cuello (el hecho se fecha en 389 o en 407: véase la discusión de F. Paschoud[26]. Cuando este mismo historiador relata el sitio de Roma por Alarico señala que ante la desorbitada petición del cabecilla bárbaro de 5.000 libras de oro y 30.000 de plata a la ciudad[27], los senadores no quisieron desprenderse de todos sus bienes y decidieron completar lo que faltaba con las joyas que adornaban las estatuas de los dioses, y como no eran suficiente "fundieron algunas estatuas (*agalmata*) que estaban hechas en oro y plata"[28].

21 La Regina 1991, 3.
22 Plinio recuerda el interés y aprecio de los ciudadanos por ellas: *NH*, 34, 62.
23 Ver la edición de Valentín y Zuccheti 1940.
24 Al respecto *cf.* Chastagnol 1962, 90.
25 *Cf.* Arce 2002, 235-250 (esp. 246-248).
26 Paschoud 1986, 264 y 265. Otros ejemplos de sacrilegios parecidos en *HA, Elagabal*, 6.8 y *Quadrigae Tyrannorum* 3, 4-5.
27 Zos. V, 41, 4.
28 Zos. V, 41, 6-7.

Estos episodios, y otros que podríamos añadir, demuestran que en Roma había muchos "objetos brillantes" (*rerum nitentium*) susceptibles de ser robados por unos u otros y que, por tanto, debían ser protegidos. Ellos formaban parte del "patrimonio" de la ciudad, patrimonio ornamental y económico. Y ello explica y justifica la existencia de un *centurio*, y luego un tribuno, *rerum nitentium* en la ciudad. Dependientes del *Prefectus Urbis* estos tribunos que pertenecían a las *cohortes urbanae* podían estar armados así como la cohorte o grupo que les acompañaba de forma excepcional, porque en el ámbito del *pomerium* no se permitía llevar armas. ¿Cuáles fueron las razones que movieron a Constantino o a Magnencio para crear este cuerpo que perduraba a finales del siglo? ¿Existían ya antes del siglo IV? Podemos aventurar una respuesta en otro lugar, más adelante[29].

## *Bibliografía*


ARCE, J. 2002: "Estatuas y retratos imperiales en Hispania", *Archivo Español de Arqueología* 75, 235-250.

BÖCKING, A. 1839-1853: *Notitia Dignitatum*, Bonn.

CANTARELLI, L. 1930: "Tribunus rerum nitentium", *Studi in onore di P. Bonfante* III, Pisa, 251-252.

*CIL*: *Corpus inscriptionum latinarum*.

CHASTAGNOL, A. 1960 : *La préfecture urbaine à Rome sous le Bas-Empire*, Paris.

CHASTAGNOL, A. 1962 : *Les Fastes de la préfecture de Rome au Bas-Empire*, Paris.

HARTO TRUJILLO, Mª.L. 2002: *Amiano Marcelino. Historia*, Madrid.

HOMO, L. 1971 : *Rome impérial et l'urbanisme dans l'antiquité*, Paris.

DESSAU, H. (ed.) 1856-1931: *Inscriptiones Latinae Selectae*, (abreviado en *ILS*).

JONES, A.H.M. (eds.) 1964: *The Later Roman Empire*, Oxford, (abreviado en *LRE*).

JONES, A.H.M., MARTINDALE, J. R. y MORRIS, J. (eds.) 1971: *The Prosopography of the Later Roman Empire*, vol. I, Cambridge (abreviado en *PLRE*).

JONGE, P. de 1972: *Philological and Historical Commentary on Amm XVI*, Groningen.

LA REGINA, A. 1991: *Tabulae signorum urbis Romae*, en *Rotunda Diocletiani. Sculture decorative delle terme del Museo Nazionale Romano*, Roma.

MAYHOFF, C. (ed.) 1892-1909: *Plinius, Historia Naturalis*, Leipzig.

PASCHOUD, F. 1986: *Zosime* III. 1, Paris.

*Praefectus Vrbis Romae*. (abreviado en *PVR*).

ROLFE, J.C. (ed.) 1963: *Ammianus Marcellinus*, with an English translation by Loeb Classical Library, vol. I.

SEECK, O. (ed.) 1983: *Notitia Dignitatum* (edición anastática, abreviado en *ND Occ*), Frankfurt.

SELEM, A. 1993: *Ammiano Marcellino, Le Storie*, Torino.

VALENTINI, R. y ZUCCHETI, G. 1940: *Codice Topografico della città di Roma* I, Roma.

WARMINGTON, E.H. (ed.)- MAGIE, D. (trad.) 1921: *Historia Augusta*, Loeb Classical Library, Cambridge-London.


29 En esta breve nota en homenaje a Ricardo presento sólo una parte de un trabajo más amplio sobre el tema que desarrollaré en otro más extenso. Ocuparse de los objetos y preservarlos ha sido una de las ocupaciones de Ricardo, con quien he compartido toda clase de proyectos, estancias en Madrid, Roma, Oxford, Paris, Atenas y Wüzburg, entre otras, discusiones y disensiones, aunque siempre nos ha unido la pasión por la arqueología y la antigüedad clásica.

# Parerga Cumontiana. *Un couvercle de sarcophage de Trans-en-Provence et l'ascension des âmes**

Jean-Charles Balty
Professeur émérite de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris IV

*... aliae panduntur inanes*
*suspensae ad uentos*
(Virg., *Aen.* VI, 740-741)

La publication toute récente, dans le volume *Fréjus* du « Nouvel Espérandieu »[1], de meilleures photographies (Fig. 1-2) que celles dont on disposait jusqu'ici invite à revenir sur un couvercle de sarcophage de Narbonnaise dont l'interprétation a posé jusqu'ici quelques problèmes.

Brisé en trois morceaux jointifs, dont deux seulement sont reproduits – le troisième, de très petite taille si l'on en juge par l'ancienne photographie illustrant la notice du *Recueil* de 1908[2], est un fragment du cartouche central, lisse et anépigraphe –, ce couvercle a été découvert à l'occasion de travaux dans la chapelle Notre-Dame-de-Vallauris, à Trans-en-Provence, en 1883 ; il est aujourd'hui conservé au Musée municipal de Draguignan sous le n° inv. 104[3].

Deux masques corniers identiques constituent les acrotères; ce sont ceux de jeunes gens. Mais, comme le remarque l'auteur du « Nouvel Espérandieu », ce « ne sont ni des masques d' "orientaux" (Attis, Ganymède), ni des masques de théâtre [...], mais des masques que R. Turcan[4] hésite à qualifier, dans le cas présent, de "bacchiques" car ils ne portent dans leur chevelure aucun attribut particulièrement dionysiaque tel que les feuilles de lierre, les grains de raisin ou les baies de corymbes »[5]. Cette hésitation devrait être levée désormais, les photographies publiées étant suffisamment claires pour permettre d'y déceler un élément décisif[6]. Les « mèches frontales en bataille », distinctes des « longues mèches finement détaillées et bouclées à leurs extrémités [qui] retombent le long des joues »[7], ne sont autres que des ailettes, dont l'arrondi est tout à fait caractéristique sur le masque de gauche et le bout des rémiges nettement reconnaissable sur les deux têtes (Fig. 3). Il s'agit donc de Vents, souvent représentés, sur les couvercles de

* Je dois à l'amitié d'Henri Lavagne d'avoir été mis en rapport avec Yvon Lemoine et à l'extrême disponibilité et générosité de ce dernier de pouvoir publier ici ses photographies – qui ne laissent aucun doute sur le détail iconographique déterminant des masques corniers de Trans. Qu'ils en soient, l'un et l'autre, très chaleureusement remerciés !

1 Lemoine 2013, 108-110 n° 247, pl. 123.
2 Espérandieu 1908, 448 n° 1690 et fig.
3 Pour toutes ces données, *cf.* Lemoine 2013, 108.
4 Turcan 2003, 285 n° 74 : « masque cornier (dionysiaque ?) ».
5 Lemoine 2013, 109.
6 La photographie de détail publiée dans Brun et Borréani 1999, 843 fig. 1082, présentant le visage de face, ne permettait pas non plus de le distinguer.
7 Lemoine 2013, 109.



Fig. 1. Partie gauche du couvercle. Fig. 2. Partie droite du couvercle.

sarcophages, sous les traits de figures tantôt jeunes et imberbes, tantôt âgées et barbues – ce qui a parfois conduit à les appeler Borée et Zéphyr[8]. On y reviendra.

Dès lors s'éclaire, ce me semble, le sens qu'il faut attribuer aux quatre « Amours » voletant deux par deux de part et d'autre du cartouche et dont « l'iconographie [...] n'est pas si commune »[9], en effet. Ils ne sont ni « occupés à des activités agricoles saisonnières », ni « porteurs de guirlandes », comme le remarque très justement le dernier éditeur du document[10] ; ils ne jouent pas non plus (qu'il s'agisse de courses de chars[11], à la symbolique toujours très discutée, ou d'autres jeux[12] ; voire avec les armes de Mars[13]). Ils ont, tous les quatre, une attitude proche de celle des deux « Amours » que l'on rencontre généralement à cet endroit d'un sarcophage, présentant en vol le cartouche au centre même du couvercle[14] ; mais, ici, les deux figures les plus proches du centre ne tiennent pas le cartouche ; ce n'est apparemment pas leur rôle – et rien ne les distingue de leurs deux compagnons qui les suivent. On ne peut davantage

8 Pour ce type de masques corniers, *cf.* Brennecke 1970, 154-160 et 245-248 cat. n[os] 252-263; Neuser 1982, 218 et 220-221, pl. 16, fig. 56.
9 Lemoine 2013, 109.
10 *Ibid.*
11 Schauenburg 1995.
12 Comme sur le couvercle d'un sarcophage d'enfant de Rome, Museo Nazionale Romano, inv. 229694 (Giuliano 1979, 327-329 n° 193 [M. Sapelli]).
13 Comme sur le couvercle d'un des sarcophages de Baltimore, inv. 23.36 (Lehmann-Hartleben et Olsen 1942, 19-20 et 47-52 *passim*, fig. 27-29).
14 *Cf.*, entre autres exemples, sur un sarcophage du British Museum, inv. GR 1863.1-3.7 (Walker 1990, 18 n° 7 pl. 3) ou sur celui de L. Pullius Peregrinus au Museo Torlonia (Wegner 1966, 53 n° 133, pl. 60).

les rapprocher des Amours de deux couvercles de sarcophages de Penrice Castle[15] et du Vatican (Museo Chiaramonti VII.21, n° 497 A), rares exemples de couvercles où ils soient quatre et disposés deux par deux de part et d'autre du cartouche, mais volant, cette fois, dans des directions opposées, les deux du centre tenant le cartouche, comme il est usuel, les deux autres tournés vers les acrotères ou les extrémités du couvercle et portant une torche allumée[16]. Le corps des quatre enfants de Trans a malheureusement été bûché (sans doute pour un remploi du couvercle dans une maçonnerie) ; il est, de ce fait, impossible de préciser s'ils avaient quelque chose en mains. Tous ont l'air de s'ébattre, de flotter dans les airs, un peu à la manière des *eidôla* d'une *eschara* à figures noires de Francfort[17] ou de quelques lécythes du v^e^ siècle[18], qui accompagnent Charon, accueillent le mort sur les berges du Styx ou l'introduisent dans l'Hadès[19]. Ce sont, sur le sarcophage de Trans, les âmes des défunts dont l'ascension aérienne est facilitée par le souffle des Vents placés aux extrémités du couvercle.



Fig. 3. Détail du masque cornier.

Fr. Cumont s'était intéressé à cet aspect des croyances antiques dès ses premiers travaux[20]. Il y est revenu, en liant textes et documents archéologiques, dans une communication à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres dont seul un bref résumé a paru dans le compte rendu des séances de 1917[21]; puis, à nouveau, en 1939, à la suite de la découverte de Soings[22]. Un chapitre des *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains* y est également consacré[23], où Cumont reprend, de façon tout à fait démonstrative, son exégèse de ces masques de Vents[24]. M.P. Nilsson n'a pas manqué d'y faire référence et d'en adopter les conclusions[25].

Ce n'est pas le lieu de revenir sur l'ensemble des textes antiques qui supportent cette exégèse. I.P. Culianu[26] et J. Flamant[27] ont fait le point, depuis lors, sur les formes prises par cette théorie de l' « Himmelsreise der Seele » aux différentes époques et chez les différents auteurs, ainsi que sur les différents systèmes planétaires qu'elle implique. Qu'il suffise d'insister ici sur la complémentarité des deux images de ce couvercle, dont on aurait aimé que Cumont ait eu connaissance[28]: les âmes, détachées des corps,

15 Scholl 1995, 90-92 n° P 1, pl. 74-75 (D. Grassinger).
16 Amelung 1903, 638-639 n° 497 A, pl. 68 ; Helbig 1963, 239-240 n° 309 (B. Andreae); Andreae *et alii* 1995, pl. 828.
17 Sourvinou-Inwood 1986, 212 n° 1 et pl.
18 Dont ceux d'Athènes (Musée national 1926: Sourvinou-Inwood 1986, 212 n° 5 et pl.) et de Paris (Louvre N 3449: Kavvadias 2000, pl. 140 n° 206) du Peintre de Sabouroff.
19 Pour ces différentes scènes, *cf.* Sourvinou-Inwood 1996, 328 et 336-337; Vollkommer 1997, 566-570; Bardel 2000, 148-149.
20 Cumont 1909a; Cumont 1909b ; Cumont 1910.
21 Cumont 1917.
22 Cumont 1939a; Cumont 1939b.
23 Cumont 1942, 104-176 (plus particulièrement 146-176 pour les monuments).
24 Il la résume également dans son dernier livre, posthume, Cumont 1949, 175, 286 et 297.
25 Nilsson 1961, 491 et 495-496. *Cf.* également, depuis lors, Andreae 1963, 74; Szilagyi 1966 (*non uidi*); Stefanska 1971, 106.
26 Culianu 1982.
27 Flamant 1982.
28 La photographie du *Recueil* de 1908 (volume qu'il possédait dans sa bibliothèque; cote Academia Belgica, C.15.05.033b) ne lui permettait pas de distinguer ces détails qui ont échappé jusqu'ici à tous les commentateurs.

s'agitent dans l'air autour du cartouche destiné à porter le nom du défunt dont l'*eidôlon* ira les rejoindre; et les Vents faciliteront, ou entraveront, selon le cas, son ascension vers les sphères célestes.

Ce nouvel exemple de masques corniers de Vents vient, par ailleurs, confirmer l'observation de K. Neuser qui, sur la base d'un catalogue d'acrotères cependant très incomplet[29], affirmait qu'il semblait n'y avoir, sur un même sarcophage, que des figures barbues ou des figures juvéniles, mais non les deux en même temps. L'auteur en déduisait qu'on ne pouvait, dès lors, les associer directement aux antipodes (Borée et Zéphyr) d'un système mythologico-cosmologique[30]; c'est aller assurément trop loin. Leur seule présence, quels qu'ils soient, jeunes ou vieux, identifiables ou non, suffit à évoquer par l'image ces souffles qui aidaient les âmes des morts à s'élever dans les airs. S'il y avait, en effet, comme on est en droit de le supposer, quatre figures de Vents aux angles du plafond d'une tombe de Djel el-'Amad près de Tyr[31], sur une stèle de Maria-Lanzendorf qui avait attiré l'attention de Cumont dès sa publication[32], et sur une autre de Sopron (*Scarbantia*)[33], et s'il y en a bien quatre – deux barbues et deux imberbes – autour du zodiaque sur le pilier d'Igel[34], il n'y en a que deux, imberbes ou barbues, sur les stèles d'*Aquincum*[35], de *Carnuntum*[36], d'*Intercisa*[37] et sur une deuxième stèle de *Scarbantia*[38] où ces éléments soufflent en direction du buste des défunts, sans pour autant que la signification de ces images ne diffère: dans un même contexte funéraire, ils s'additionnent à ces autres figures symboliques que sont dauphins, Tritons sonnant de la trompe, *gorgoneia*, pommes de pin ou lions en une syntaxe souvent très savamment élaborée, les uns et les autres occupant une place bien déterminée sur le monument[39]. Les deux masques corniers, jeunes ou vieux, qui ornent les acrotères des sarcophages et flanquent telle ou telle représentation figurée, disposée de part et d'autre du cartouche sur le couvercle, appartiennent, eux aussi, à cette même symbolique funéraire dont les *Recherches* de Cumont ont tenté de donner, voici près de trois-quarts de siècle, une première et bien stimulante exégèse. Leur association, sur le couvercle de Trans, avec ces *eidôla* qui volètent dans l'air ne saurait être un effet du hasard.

29 J'en propose ailleurs (*Parerga Cumontiana*, 2, à paraître) une version plus élaborée, celui de Brennecke 1970 étant également très insuffisant.
30 Neuser 1982, 220-221.
31 Cumont 1942, 153, pl. IX.
32 Cumont 1909b; Schober 1923, 88 n° 190, fig. 98; Cumont 1942, 155.
33 Farkas et Gabler 1994, 41-42 n° 31, pl. 14.4 et 15.4.
34 Cumont 1942, 174-175, pl. XIV.1.
35 *Ibid.*, 155, pl. X.
36 Schober 1923, 61 n°133, fig. 61; Cumont 1942, 154-155 fig. 24; Krüger 1970, 61-62 n° 342, pl. 71.
37 *Arch. Ert.* 1906, 307, fig. 37 (*non uidi*); Schober 1923, 82 n° 180; Cumont 1942, 155.
38 Cumont 1942, 157 et fig. 25; Krüger 1974, 13-14 n° 9, pl. 4.
39 Je reviens ailleurs (*Parerga Cumontiana*, 3, à paraître) sur cet aspect de l'iconographie funéraire, déjà souligné par Cumont 1942, 97 n. 2 et Turcan, 1966, 563.

## *Bibliographie*

AMELUNG, W. 1903: *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums* I, Berlin.

ANDREAE, B. 1963: *Studien zur römischen Grabkunst,* Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung, suppl. 9, Heidelberg.

ANDREAE, B., STADLER, M. et ANGER, K. 1995: *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums,* I. *Museo Chiaramonti*, 3, Berlin-New York.

BARDEL, R. 2000: «Eidola in Epic, Tragedy and Vase Painting», N.K. Rutter et B.A. Sparkes (coords.), *Word and Image in Ancient Greece,* Edinburgh, 140-160.

BRENNECKE, Tr. 1970: *Kopf und Maske. Untersuchungen zu den Akroteren an Sarkophagdeckeln*, Diss. Berlin.

BRUN, J.-P. et BORRÉANI, M. 1999: *Le Var,* Carte archéologique de la Gaule 83/2, Paris.

CULIANU, I. P. 1982: «L'« ascension de l'âme » dans les mystères et hors des mystères», U. Bianchi et M.J. Vermaseren (coords.), *La soteriologia dei culti orientali nell'impero romano.* Atti del Colloquio internazionale, Roma 24-28 settembre 1979, Leiden, 276-302.

CUMONT, Fr. 1909a: «Le mysticisme astral dans l'antiquité», *Bulletin de la Classe des Lettres* [Académie royale de Belgique], 256-286.

CUMONT, Fr. 1909b: «L'ascension des âmes à travers les éléments représentés sur un cippe funéraire», *Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Instituts* 12, *Beiblatt*, 213-214.

CUMONT, Fr. 1910: «Les idées du paganisme romain sur la vie future», *Bibliothèque de vulgarisation du Musée Guimet* 34, 119-164.

CUMONT, Fr. 1917: «Rôle divin des Vents», *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 326.

CUMONT, Fr. 1939a: «Une terre-cuite de Soings et les Vents dans le culte des morts», *Revue archéologique* 13, 26-59.

CUMONT, Fr. 1939b : «Les Vents et les anges psychopompes», Pisciculi. *Studien zur Religion und Kultur des Altertums Franz Joseph Dölger dargeboten*, Münster, 70-75.

CUMONT, Fr. 1942: *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris.

CUMONT, Fr. 1949: *Lux perpetua*, Paris.

ESPÉRANDIEU, É. 1908: *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine,* II. *Aquitaine,* Paris.

FARKAS Z. et GABLER, D. 1984: *Die Skulpturen des Stadtgebietes von Scarbantia und der Limesstrecke ad Flexum - Arrabona, CSIR* Ungarn, 2, Budapest.

FLAMANT, J. 1982: «Sotériologie et systèmes planétaires», U. Bianchi et M.J. Vermaseren (coords.), *La soteriologia dei culti orientali nell'impero romano,* Atti del Colloquio internazionale, Roma 24-28 settembre 1979, Leiden, 223-242.

GIULIANO, A. 1979: *Museo Nazionale Romano. Le sculture,* I.1, Roma.

HELBIG, W. 1963: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom,* I. *Die Päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran*, 4e éd., Tübingen.

KAVVADIAS, G.G. 2000: *Sabouroff*, Athinai.

KRÜGER, M.-L. 1970: *Die Reliefs des Stadtgebietes von Carnuntum,* I. *Die figürlichen Reliefs, CSIR* Österreich, I.3, Wien.

KRÜGER, M.-L. 1974: *Die Reliefs der Stadtgebiete von Scarbantia und Savaria, CSIR* Österreich, I.5, Wien.

LEHMANN-HARTLEBEN, K. et OLSEN, E. C. 1942: *Dionysiac Sarcophagi in Baltimore,* Baltimore.

LEMOINE, Y. 2013: *Fréjus*, Recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule [Nouvel Espérandieu] IV, Paris.

NEUSER, K. 1982: *Anemoi. Studien zur Darstellung der Winde und Windgottheiten in der Antike*, Roma.

NILSSON, M.P. 1961²: *Geschichte der griechischen Religion,* II. *Die hellenistische und römische Zeit,* Handbuch der Altertumswissenschaft, V.2, München, 2e éd.

SCHAUENBURG, K. 1995: *Die stadtrömischen Eroten-Sarkophage,* 3. *Zirkusrennen und verwandte Darstellungen,* Die antiken Sarkophagreliefs, V.3, Berlin.

Schober, A. 1923: *Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien*, Sonderschrift des Österreichischen archäologischen Instituts 10, Wien.

Scholl, A. 1995: *Die antiken Skulpturen in Farnborough Hall sowie in Althorp House, Blenheim Palace, Lyme Park und Penrice Castle*, Monumenta artis Romanae, XXIII, Mainz.

Sourvinou-Inwood 1986: «Charon, I», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III, Zürich - München, 210-225.

Sourvinou-Inwood, Chr. 1996: *Reading Greek Death: To the End of the Classical Period*, Oxford.

Stefanska, H. 1971: «Observations sur les représentations des Vents sur les couvercles de sarcophages romains», *Études et Travaux*, V, Warszawa, 105-116.

Turcan, R. 1966: *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris.

Turcan, R. 2003: *Études d'archéologie sépulcrale, sarcophages romains et gallo-romains*, Paris.

Vollkommer, R. 1997: «Eidola», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII, Zürich - Düsseldorf, 566-570.

Walker, S. 1990: *Roman Sarcophagi in the British Museum, CSIR* Great-Britain, II.2, London.

Wegner, M. 1966: *Die Musensarkophage*, Die antiken Sarkophagreliefs, V.3, Berlin.

# *Árboles en la ciudad romana: embrujo y simbología del* platanus[1]

Manuel Bendala Galán

Roma, en el sentido genérico de ciudad y de la forma y estilo de civilización forjado en ella, fue un soberbio condensado de las experiencias y creencias de las culturas antiguas y de aportaciones y relecturas propias que la convirtieron en uno de los más robustos, complejos y ricos cuerpos culturales de la historia.

Una de las expresiones más relevantes y cargadas de consecuencias de su vastísimo acervo cultural fue dar cuerpo y forma a un paisaje urbano proyectado a todo el territorio de dominio y control de la ciudad –de cada una de las ciudades, con la referencia principal de la propia Roma–, modelado o remodelado en diferente grado y con muy diferentes objetivos y valores hasta transformar el paisaje natural en un contundente y expresivo paisaje cultural. En el rico legado de significaciones que atesoran la lengua latina y sus hijas romances, se hace ver que la trasformación antrópica del medio se debió inicial y fundamentalmente a una pulsión dirigida a su transformación para los usos agrícolas: 'cultivar' y 'culturar' responden al mismo significado, el de aplicar estrategias para remodelar con artificio la tierra para adaptarla a las exigencias de una producción controlada y eficaz de alimentos. En el vocablo 'cultura' anida, pues, la idea de que cultura es, en su sentido radical, la forma en que se interviene, se remodela y se antropiza el medio en que se vive.

La cultura urbana o ciudadana, con el alto grado de madurez alcanzado en la Antigüedad con ejemplos como la *polis* griega, la ciudad fenicio-púnica o la *civitas* romana, trajo consigo una compleja y profunda antropización del paisaje, con centro en la *urbs*, el núcleo construido principal del territorio de la ciudad. Ateniéndonos al modelo de la ciudad romana, la urbe vino a ser la máxima expresión de la nueva condición demiúrgica del urbanita o ciudadano, que había pasado de ser mera 'criatura' de la naturaleza a 'creador' de una naturaleza nueva, un producto de su 'arte'. Como escribió Varrón (*Rust*. 3, 1, 4): "*divina natura dedit agros, ars humana aedificavit urbes*". El urbanita, el que Aristóteles denominó *zoón politikón*, pasó a tener un ecosistema nuevo, a su medida, proyectado a un nuevo paisaje, concebido en la ciudad romana como un territorio articulado según diferentes grados de antropización, con centro en la urbe, núcleo que reúne los referentes principales para la percepción de la sociedad y del mundo tenidos por propios, verdadera expresión y metáfora del *kosmos* nuevo que la ciudad representa.

1 Permíteme expresar en esta nota inicial, querido Ricardo, el placer que representa para mí incorporarme a este sencillo homenaje con una propuesta de diálogo sobre la simbología de elementos vegetales como los árboles en la ciudad romana. Es una forma de reconocer tu magisterio en los difíciles terrenos de la lectura simbólica del lenguaje formal del pasado clásico y de recordar con todo afecto las enriquecedoras charlas mantenidas contigo sobre esta clase de cuestiones en tantas ocasiones, entre ellas las que cimentaron definitivamente nuestra amistad personal y familiar durante una estancia en Berlín en 1980.

Según las fuentes antiguas, los estudios modernos que las han escrutado y valorado y la investigación arqueológica, el paisaje de la ciudad romana se articulaba según zonas limitadas concéntricamente (*urbs, ager, silva*...), en lo que destacaba la contraposición, en valores, usos y características, entre el espacio central de la *urbs* y el del *ager* de su entorno, su periferia. Bien se sabe que la *urbs* representa el centro sacralizado de la ciudad, obtenido según un ritual bien definido que traslada el *templum* celeste al terreno acotado por la yunta sagrada que traza el *sulcus primigenius*. Se obtiene así un *templum*, cercado y limitado por la muralla y la franja del *pomerium*, que será centro principal, en lo ideológico y en lo formal o material, del paisaje de la ciudad. Lo expresan bien las monedas de *Augusta Emerita* con su conocido tipo de reverso de la puerta de dos vanos sobrevolada por la línea arqueada de la muralla, representación sintética de su *templum* úrbico. Su frecuente asociación al nombre de la ciudad subraya la representatividad y centralidad material y conceptual de la urbe[2].

Pues bien, uno de los aspectos básicos en la buscada representatividad de la estructura y el orden de la *urbs* en la ciudad romana tuvo que ver con la búsqueda de equilibrio a la tensión primigenia que representó la nueva dimensión del urbanita como 'creador' de su propio ecosistema, de su *kosmos*, si se quiere, al entrar en colisión, por equiparación, con la función creadora exclusiva inicialmente de los dioses, que otorgaron al hombre su primer y primigenio ecosistema natural. Es lo que se expresa en la enumeración y distinción de funciones entre los hombres y los dioses en la frase citada de Varrón. El ejercicio de la *ars*, generadora de la *urbs*, era una acción creadora que la 'comparación' varroniana, en la medida en que *comparare* es 'parangonar', 'igualar', venía a equiparar a los hombres con los dioses, creadores del ámbito natural del campo. La conciencia de esa equiparación se hace evidente en una expresiva sentencia de Cicerón (*Rep.* I, 12): "no hay ninguna cosa en la que las cualidades humanas se acerquen más a la de los dioses que fundar ciudades nuevas o preservar las ya existentes" (*neque enim est ulla res in qua propius ad deorum numen virtus accedat humana, quam civitatis aut condere novas aut conservare iam conditas*).

El pecado de *hybris* cometido por el urbanita, al igualarse en el plano demiúrgico con los dioses mismos, alimentaba una tensión materializada en la urbe que hubo de resolverse mediante la búsqueda de una convivencia armónica en el ambiente metafórico de la *urbs* de los dos ámbitos (agro y urbe) y los dos protagonistas (dioses y hombres) del ecosistema urbano. La *urbs* debía convertirse en metáfora y expresión de la enriquecedora convivencia de ambas realidades. La fórmula para lograrlo fue dar espacio en los ambientes construidos de la urbe a la divina naturaleza para integrarla en el ámbito directo de la acción constructiva del urbanita y proyectar en él una capacidad creadora en la que lo divino y lo humano se fundían en los espacios privados de autorrepresentación de los dirigentes o en los públicos realizados a su iniciativa.

La idea se proyectó inicialmente con fuerza en las residencias aristocráticas de los dirigentes romanos a fines de la República, no por casualidad como efecto de su deliberada aproximación a los modelos helenísticos propios de soberanos divinizados según la *imitatio Alexandri*, con la referencia principal de la propia ciudad de Alejandría. A imitación de los ambientes alejandrinos, en efecto, los dirigentes romanos se construyeron grandes residencias a manera de *horti*, complejos residenciales de lujo con parques y jardines en plena urbe o, dada la creciente escasez de suelo intramuros, en las zonas suburbiales o en plena campiña[3]. Por lo segundo, los modelos de la *urbs* se trasladaron al campo –*urbs in rure*– y, viceversa, lo primero dio lugar a una introducción del campo en la urbe –*rus in urbe*–, tanto o más trascendente en la conformación y la significación simbólica del paisaje urbano.

2 Una reflexión personal reciente sobre la concepción de la ciudad romana y la configuración de su paisaje, en Bendala 2011.
3 Sigo sobre esta cuestión el espléndido trabajo de La Rocca 1986.

Los palacios –*regiae*– de los príncipes helenísticos, como los de Alejandría, habían disputado a los templos de los dioses su teatralidad arquitectónica y paisajística, dotándose de pabellones para simposios y rituales diversos, con jardines y parques que los convertían en *loci amoeni* que integraban residencia palaciega y *paradeisos* oriental en una verdadera emulación de la residencia de los dioses. En Roma fue pionero el fioloheleno Escipión Emiliano, que se construyó una de esas residencias palaciegas a la manera de los *horti* alejandrinos en la *regio* VII, al este de la *Via Lata*. Había quedado impresionado en su visita a Alejandría en el 140 a.C. y tuvo amistad con Atalo III de Pérgamo. Desde entonces se multiplicaron los *horti* aristocráticos en Roma, por obra de Pompeyo, César, Salustio y tantos otros. Destacaron los de Micenas –*Horti Maecenatis*– y alcanzó una cima de simbolismos en torno a la naturaleza asociada a la ciudad y a sus dirigentes el célebre *aviarium* de Varrón, que realizó en su finca de *Cassinum* y describe en su obra *De re rustica*. En estas residencias, la incorporación de la naturaleza a los ambientes construidos se proyectó incluso, mediante cuidadas pinturas, al interior de las estancias principales, como se comprueba en la célebre casa de Livia en Prima Porta con la decoración de un verdadero bosque sagrado; o en la estancia azul de la llamada casa del Frutteto, decorada con un *hortus* parcialmente rústico.

Se consolidó, en fin, una ideología en torno al paisaje romano y el papel y el carácter de sus dirigentes, favorecedores del *kosmos* ordenado y perfecto simbolizado en los *horti*, que, según se celebró en los *Ludi Saeculares* como advenimiento del *saeculum aureum* en tiempos de Augusto, llevó a que numerosos ambientes públicos y residenciales incorporaran la naturaleza, domesticada o salvaje, como expresión del orden y la prosperidad que Roma representaba, tutelada por el *Princeps* como un verdadero *numen* de su universo ciudadano. Augusto asumió y consolidó esa trayectoria en el ideario del Principado y en la conformación del paisaje de la *Urbs*[4]. Recuérdese el gran parque que asoció en el Campo de Marte a su Mausoleo o el valor simbólico de los roleos de acanto del *Ara Pacis*. Es una trayectoria que culminaría en Roma en época de Nerón con la construcción en pleno centro de la urbe de la *Domus Aurea*, un *hortus* excepcional entendido como *basileia*, como *regia* –residencia real y divina–, a la que servía de *dromos* de acceso la misma *Via Sacra*. Junto a las estancias palaciegas, Nerón, obsesionado con su equiparación a los dioses, dotó a su *Domus* de un paisaje natural centrado en un gran lago, el *stagnum Neronis*, rodeado de espacios cultivados y bosques salvajes. Tácito, en los *Anales* (XV, 44), comenta que los arquitectos que la realizaron, Severo y Celer, tuvieron "tal ingenio y atrevimiento, que trataron de obtener con su arte lo que había obtenido la misma naturaleza". Al servicio del 'príncipe-dios' habían logrado expresar en su beneficio la capacidad creadora del dirigente, equiparada en todo a la de los dioses mismos.

En este caudal de fenómenos simbólicos en la proyección de los dirigentes sobre la naturaleza domesticada en el seno de la ciudad y de la urbe, los árboles jugaron un papel relevante; emergían cargados de significación, como robustas columnas del nuevo edificio simbólico del Estado. En el complejo paisaje simbólico de la ciudad aportaban una rica polisemia, que cada dirigente explotaba o potenciaba con diferentes especies según su programa ideológico y político. Augusto se asoció preferentemente al laurel, el árbol de Apolo. Plinio el Viejo (*NH* XV, 137) y Suetonio (*Galba* 1) cuentan que Livia, la mujer de Augusto, recibió en su regazo una gallina que dejó caer a su paso un águila; era asombrosamente blanca y llevaba en el pico una rama de laurel cargada de bayas, y la Augusta decidió criar la gallina y plantar la rama de laurel en la casa de los Césares al borde del Tíber, en Prima Porta, que en adelante se llamaría *Ad Gallinas Albas*. De la rama nació un bosquecillo de laureles, del que Augusto tomaba las ramas para sus coronas triunfales, lo que harían en adelante todos los emperadores, que tras el triunfo plantaban en

4 Remito al trabajo clásico de Zanker 1992.

el bosque las ramas empleadas. Se observó, subraya Suetonio, que cuando un emperador moría, lo hacía también el árbol que plantó. Nada más expresivo, añado, de la identificación de un *Princeps* con el árbol, con su árbol. Recordemos también que en el 27 a.C., con ocasión de la recepción de su sobrenombre de *Augusto*, se plantaron dos laureles frente a su casa del Palatino (*Res Gestae*, 34). Con todo esto ha de tener que ver la hermosa placa de mármol con la representación de un laurel poblado de pájaros hallada en Mérida, que ha de asociarse a uno de los magníficos espacios forales de la ciudad augustea[5]. En el laurel de la placa emeritense emerge de un hueco en la base del tronco una serpiente, que puede ser interpretada como manifestación del *agathos daimon* que anidaba en el árbol para subrayar su vinculación, o su identificación, con el *numen* del emperador.

Más sugestiva y cercana –por lo que ahora se dirá– me resulta la presencia del plátano en los ambientes romanos. Se trata del *platanus orientalis*, el árbol de frondosa copa de hoja caduca que, en su variante híbrida de *platanus hispanica*, es tan familiar para nosotros como gran árbol de sombra en parques, jardines o alamedas. Plinio el Viejo (*NH* XII, 6-8) lo cita como importado en el mundo romano desde Oriente, muy estimado por la calidad y frescura de su sombra y tan apreciado que se llegó a regarlo con vino, costumbre comentada también por Macrobio (*Sat.* III, 13, 3). Plinio da cuenta igualmente de algunos plátanos excepcionales, como uno enorme de Licia, con una oquedad en su tronco que constituía un ambiente ideal para la celebración de ágapes rituales; o el que permitió a Calígula celebrar festines ceremoniales, con numerosos comensales, en el entarimado encaramado a su copa enorme en la campiña de la ciudad latina de Velitres (*NH* XII, 9-13); a todo lo cual añadía el naturalista las muchas cualidades curativas de sus hojas, de sus ramas, de sus cabezuelas, generalmente acompañadas o aderezadas con vino (*NH* XXIV, 44-45).

Subyacen en todas estas referencias y valores sobre el plátano concepciones simbólicas que están en la base de uno de los fenómenos más sobresalientes y expresivos de su significado en los ambientes romanos: la fama de un plátano plantado por César en el patio de una casa de Córdoba, al que dedicó Marco Valerio Marcial uno de sus epigramas (Marcial IX, 61). Debió de plantarlo cuando vino a *Corduba*, tal vez en el año 45 a.C., en el contexto de la batalla de Munda y seguramente antes de la misma. Su vinculación a la batalla –se ha escrito– otorgaría al gesto de César en relación con el plátano un tono épico que lo vincularía a la *imitatio Alexandri*, que impregna sobremanera la gesta política de César, y a su propósito de emular, como Alejandro, que quiso ser un nuevo Aquiles, a los reyes de la epopeya homérica[6]. Agamenón celebró en Aúlide sacrificios bajo un plátano antes de marchar a Troya, que pudo todavía ver Pausanias (IX, 17, 7); y según Teofastro (*Hist. Pl.* 4.13, citado por Plinio (*NH* XVI, 88), Agamenón plantó un plátano en Delfos y otro en Cafias, en la Arcadia, antes de partir a Troya, lo que en este último caso atribuye Pausanias (VIII, 23, 4) a Menelao. Existía una relación del árbol con la guerra que explicaría la existencia de un santuario dedicado a Zeus *Strátios* ("de los ejércitos") en un bosque de plátanos junto al río Meandro, cerca del cual fue adornado con joyas otro plátano por el rey persa Jerjes durante su marcha contra Grecia, seguramente para hacerse propicio al dios del lugar[7].

Pero más relevante, a propósito del plátano cesariano y cordubense, es la relación que Marcial establece en su epigrama entre el árbol y su impregnación o su riego con vino en el contexto de ritos asociados a Baco: "Muchas veces los faunos han jugado bien bebidos bajo este árbol y un caramillo trasnochador atemorizó la casa silenciosa...; y sus lares guardaron el olor del juerguista Lieo (Baco) y, gracias al vino

5 García y Bellido 1949, 417; Nogales Basarrate 2000, 410-414.
6 Curbera y Galaz 1995, 154-156.
7 Curbera y Galaz 1995, 154.

derramado, su sombra creció más tupida[8]...". El epigrama alude poéticamente a una ritualidad que asocia el plátano al vino, en línea con lo que Plinio y otros autores comentan como una rara forma de riego de esta especie arbórea, en una dimensión fundamental de su valoración significativa y simbólica, que es su asociación a Baco, a Dioniso, seguramente alentada, como se observó ya en la Antigüedad, por la similitud de las hojas del plátano y las de la vid. La expresión de fertilidad, exuberancia y vida propia de la vid, asociada a Dioniso/Baco como dios de la inmortalidad, tendría en el plátano una proyección más visible y monumental. El prodigio de sus frondosas copas, renacidas con su habitual vigor cada año, hacían del plátano una metáfora excepcional de fecundidad, de vigor numínico, que en el epigrama de Marcial se muestra alimentado por la ritualidad báquica y directamente asociado a César, en cierta manera identificado con él como si se tratara de la manifestación vegetal de su *genius*, de su *numen*: "*aedibus in mediis totos amplexa penates / stat platanus densis Caesariana comis,/ hospitis invicti posuit quam dextera felix, coepit et ex illa crescere virga manu, /auctorem dominunque nemus sentire videtur: / sic viret et ramis sidera celsa petit*" (IX, 61, 5-10). De su mano, huésped invicto, crecía lozano el árbol, que quería llegar a las altas estrellas..., expresión ésta que, para algunos investigadores, enlaza con la concepción sideral o astral del *genius* de César. Está bien documentada la práctica de realizar ofrendas de vino en honor del genio de emperadores como Augusto o Tiberio, de modo que Marcial estaría describiendo, con la ritualidad báquica que sugiere en el poema, un acto semejante en honor del *genius Caesaris*[9]. No resulta difícil imaginar el afán de una personalidad como César, con la concepción heroizada y divinizada que tenía de sí mismo a imitación de Alejandro –*philaléxandros* lo llama Estrabón (XIII, 1, 27)–, de quedar asociado a la poderosa imagen de fertilidad y de poder vital que se manifestaba en un árbol como el plátano, cuya eterna y vigorosa regeneración en el ciclo anual era una perfecta metáfora a la idea de genio o de numen de la ciudad o la sociedad romana que quiso dirigir y tutelar como un dios, con la insolencia que lo llevó a la muerte a manos de los suyos.

## *Bibliografía*


Bendala Galán, M. 2011: "En torno a *Augusta Emerita:* urbs, suburbium *y* territorium", J.M. Álvarez Martínez y P. Mateos Cruz (eds.), *Actas Congreso Internacional: 1910-2010. El yacimiento emeritense,* Mérida (2010), 247-266.

Curbera, J.B. y Galaz, M. 1995: "*Platanus Caesariana*", *Habis,* 26, 153-158.

García y Bellido, A. 1949: *Esculturas romanas de España y Portugal,* Madrid.

La Rocca, E. 1986: "Il lusso come espressione di potere", M. Cima y E. La Rocca (eds.), *Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli* horti *Lamiani*, Venezia, 3-36.

Nogales Basarrate, T. 2000: "El relieve histórico de M. Agrippa, los relieves de Pan Caliente y el Altar del Foro emeritense", *Espacio, Tiempo y Forma,* Serie II, Hist. Ant., 13, 391-423.

Zanker, P. 1992: *Augusto y el poder de las imágenes,* Madrid.


8 Marcial X, 61, 11-16. Traducción de J. Guillén.
9 Curbera y Galaz 1995, 157.

# *Su un curioso ciottolo iscritto dalla Collezione Guardabassi di Perugia**

Lucio Benedetti
Sapienza Università di Roma

La collezione di antichità di Mariano Guardabassi, messa insieme soprattutto a partire dalla seconda metà del Ottocento e donata alla città di Perugia alla morte del suo proprietario, avvenuta nel 1880, costituisce uno dei nuclei più interessanti delle ricche raccolte del Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria.

Nata con un dichiarato interesse verso oggetti iscritti di piccole dimensioni, l'*instrumentum* insomma, la collezione arrivò a compredere oltre 5.000 reperti divisi in 16 classi di materiali[1], convertendosi in breve in una delle raccolte particolari più importanti d'Europa nel XIX sec. Prova ne sia la fitta corrispondenza che il Guardabassi intrattenne con moltissimi studiosi italiani e stranieri (soprattutto tedeschi dell'Istituo Archeologico Germanico di Roma) interessati a studiare i pezzi del suo museo privato.

Nonostante l'oggettivo interesse e la varietà dei reperti raccolti dal pittore-archeologo perugino durante quasi trent'anni, la collezione e i migliaia di documenti che la riguardano, conservati per lo più nel "Fondo Guardabassi" della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia[2], sono praticamente inediti, fatta eccezione per alcuni materiali come le gemme[3] o le *glandes plumbeae*[4], recentemente oggetto di studi monografici, e alcune lettere o documenti apparsi sporadicamente in diverse sedi[5].

Fra i molti cimeli della raccolta che hanno sempre attirato l'attenzione di chi scrive, ce n'è uno in particolare che la bella occasione di questa *Festschrift* ha suggerito di riprendere in esame.

Si tratta di un ciottolo iscritto (Figg. 1-2), già pubblicato dal Bormann nel volume XI del *Corpus Inscriptionum Latinarum* al nr. 6731,3, ma da allora mai più ripreso in considerazione. Eppure, crediamo ci siano diversi elementi per ritenere questo pezzo per lo meno curioso, e comunque degno sicuramente di maggiori attenzioni.

Il ciottolo viene detto rinvenuto nei pressi di Perugia, e più precisamente *in fluvio* dove per "fluvio" si deve intendere naturalmente il Tevere, anche se è impossibile dire se sia stato trovato nelle

* Si ringrazia la Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Umbria per aver gentilmente permesso lo studio del pezzo che qui si presenta e la Dr.ssa Mafalda Cipollone, dello stesso organismo, per averlo facilitato in ogni modo. Un vivo ringraziamento anche al Prof. Silvio Panciera e ai membri del seminario di Epigrafia Latina di Sapienza Università di Roma, con i quali ho discusso proficuamente diversi punti di questa ricerca.

1 Salimbene 2011, 12-13.

2 Il Fondo Guardabassi consta complessivamente di 130 manoscritti, compresi tra le segnature mss. 2237 e 2366 bis. Di notevole importanza, ai fini della ricostruzione dei contesti di provenienza di moltissimi degli oggetti raccolti dal perugino si rivelano i mss. 2362 e 2363, dove si conserva il corposo carteggio con l'antiquario e amico Giuseppe Lovatti.

3 Vitellozzi 2010a, Vitellozzi 2010b e Vitellozzi 2010c.

4 Benedetti 2012.

5 Come per esempio le lettere pubblicate in Asdrubali Pentiti 1998a e Asdrubali Pentiti 1998b o i documenti apparsi in Salimbene 2011. Molto interessanti per la conoscenza della collezione e della personalità del perugino sono anche alcune carte apparse in Monacchia 2011 e le considerazioni sull'attività di archeologo del Guardabassi raccolte in Sensi 1998.

sue immediate vicinanze (magari sulle rive), o nelle acque dello stesso, come lascerebbe intendere la preposizione "in".

Purtroppo, diversamente da quanto accade per molti degli oggetti della collezione, i documenti d'archivio si rivelano in questo caso avari di informazioni sulla provenienza esatta del pezzo. Tuttavia, in una lettera datata 23 settembre 1861[6] e inviata al Guardabassi da Giuseppe Lovatti, noto antiquario romano del tempo[7] e molto amico del perugino, l'antiquario, che era stato evidentemente informato da una precedente missiva dello stesso Guardabassi sul pezzo, formula qualche raccomandazione all'amico per l'acquisto del reperto propostogli da un certo Sig. Martelli, probabilmente un altro antiquario non meglio identificato, forse pure perugino[8].

Si tratterebbe dunque di un acquisto e il dato complica ulteriormente le cose sulla provenienza del ciottolo perchè chi lo vendette al Guardabassi potrebbe aver dato indicazioni (volutamente?) generiche circa la provenienza dell'oggetto.

Uno degli inventari della collezione redatto dallo stesso Guardabassi e contenuto nel ms. 2259 dell'omonimo fondo identifica inoltre il pezzo solo come "breccia calcarea"[9] ma il sasso, in realtà, è una roccia sedimentaria calcareo-arenacea, di 9 x 7,2 cm., di circa 160 gr. di peso e con una forma ovaleggiante, tipica di questo tipo di materiali.

Sulla faccia anteriore troviamo la raffigurazione di un piccolo tempietto o edicola, inquadrato da due elementi vegetali stilizzati e al fondo della scalinata del podio su cui sorge l'edificio l'iscrizione *Fanum Venn̂er(is)*, realizzata con un ductus molto regolare e preceduta da un segno di interpunzione circolare. Da notare che il sasso reca anche una bella patina omogenea su tutta la superficie, parti in rilievo comprese, cosa che dovrebbe escludere la possibilità di una falsificazione[10].

La prima cosa che colpisce osservando l'oggetto non è però la raffigurazione o l'iscrizione che contiene, certamente interessantissime e sulle quali torneremo a breve, quanto piuttosto il tipo di lavorazione a cui la pietra è stata sottoposta. L'immagine del tempietto e l'iscrizione, infatti, non sono state ottenute mediante l'incisione della superficie, come ci si aspetterebbe trattandosi di un materiale duro, ma risultano entrambe excise.

Personalmente, non conosco nessun altro esempio di ciottolo iscritto, in ambito latino, realizzato con questa tecnica, se si eccettua ovviamente la celeberrima *sors* della Fortuna e di Servio Tullio conservata al Museo di Fiesole e pubblicata per la prima volta negli anni '50 da Margherita Guarducci[11].

Chiunque l'abbia realizzato, è chiaro dunque che doveva trattarsi di un artigiano particolarmente esperto in questo tipo di lavorazioni[12], che eseguiva con un utensile a punta piatta, come ha rivelato l'analisi del sasso al microscopio gentilmente eseguita per questo studio dalla Dr.ssa Silvia Bonamore

6 Fondo Guardabassi, ms. 2363, 77, c. 156v.

7 Sulla figura di Giuseppe Lovatti e i suoi rapporti con Mariano Guardabassi si veda Asdrubali Pentiti 1998a, 99 nota 101 e Salimbene 2011, *passim*.

8 Un certo Prof. Martelli, coinvolto in storie di compravendite di antichità nei primi decenni del '900, anche per conto di Francesco Maria Guardabassi, nipote di Mariano Guardabassi, è noto dalla bibliografia locale. Forse si tratta di un discendente (il figlio?) del nostro.

9 Fondo Guardabassi, ms. 2259, c. 9r.

10 Dubbi sull'autenticità del ciottolo erano stati avanzati dal Lovatti nella lettera al Guardabassi del settembre del 1861, poi però fugati in una successiva, datata 2 ottobre dello stesso anno.

11 Guarducci 1951 e Guarducci 1960.

12 Nella lettera contenuta nel ms. 2363, 78, c. 164r del Fondo Guardabassi e datata Roma 2 Ottobre 1861, il Lovatti definiva il pezzo come «l'opera di un'ozioso che per passatempo ha copiato un qualche tempio che aveva davanti agli occhi».







del Servizio di Restauro della Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Umbria. Nel nostro caso, la cosa appare ancor più notevole se si considera che la superficie anteriore e posteriore del ciottolo risulta completamente lavorata e sbassata, visto che non sono stati rilevati segni di interruzione o di stacco netto dell'incisione, nemmeno sui bordi.

Sulla superficie di entrambi gli elementi vegetali, inoltre, sono stati rilevati residui di ossido di ferro di colore rosso, che potrebbero far pensare ad una pigmentazione artificiale di questa parte del reperto. Piccoli residui di ossido di rame di colore verde si trovano invece sullo spiovente di destra del tempietto, derivanti forse anche in questo caso da una colorazione intenzionale o dal contatto con materiali metallici con cui il ciottolo avrebbe forse convissuto per lungo tempo.

Alla stregua di quanto ipotizzato dalla Guarducci per la *sors* conservata a Fiesole[13], la tecnica di esecuzione fa pensare ad un imitazione da parte del lapicida di modelli metallici o in terracotta e non è forse casuale, a questo proposito, che il parallello più stringente col nostro ciottolo, almeno per quanto riguarda l'aspetto compositivo della raffigurazione del tempietto unita all'iscrizione, si ritrovi proprio sul rovescio di una moneta, un denario di Augusto, il *RIC* I², 70a (R3), battuto probabilmente in Spagna (forse a *Corduba*) nel 19 a.C., dove troviamo la riffigurazione del tempio di Marte Ultore sul Campidoglio[14] con iscrizione a mo' di didascalia in esergo, posta ai piedi della scalinata del podio, come nel caso del nostro sasso. Tale confronto numismatico, unitamente alla paleografia dell'iscrizione, potrebbe suggerire anche per il ciottolo perugino una datazione alla seconda metà del I a.C.

Veniamo ora alle questioni più di carattere strettamente storico-archeologico e concentriamoci dapprima sul piccolo edificio raffigurato. Vi si riconosce chiaramente un tempietto o edicola su podio con gradinata frontale, verosimilmente a pianta quadrata e con due lesene angolari in facciata a sostenere un tetto a doppio spiovente, con un disco (forse uno scudo, spesso associato a Venere) nel timpano. Sul tetto,

13 Guarducci 1951, 24.
14 *Cf. LTUR*, III, 230 (Ch. Reusser).

e in particolare sullo spiovente di sinistra, sono dinstinguibili degli elementi circolari di diverse dimensioni che fanno pensare ad acroteri e antefisse. Sulla sommità della scalinata e, probabilmente, in posizione esterna rispetto all'edificio, è invece riconoscibile l'ara di culto.

L'edificio è inquadrato, come abbiamo già accennato, da elementi vegetali che potrebbero essere identificati con delle palme, o meglio ancora con dei mirti a giudicare dalle fattezze delle foglie che, per quanto stilizzate, sembrano richiamare inequivocabilmente quelle di tipo ovali-acute della pianta sacra a Venere e che potrebbero anche alludere ad un'ambientazione della struttura in un contesto vegetale più articolato[15], rispetto al quale l'edificio veniva forse a trovarsi in posizione sopraelevata grazie al podio.

L'iscrizione posta in fondo alla gradinata, infine, dovrebbe chiarire la natura della costruzione: si tratterebbe cioè di un *fanum*, ossia di un santuario extraurbano costituito da un ara e una struttura coperta[16]. Questo ultimo dato fa sorgere spontanea la domanda sull'ubicazione del piccolo tempietto e soprattuto viene da chiedersi se il reperto sia da riferire a Perugia e al suo territorio, o piuttosto a qualche altra località in cui sia chiaramente attestato un culto di Venere. Nella città umbra, infatti, mancano al momento testimonianze esplicite di tipo archeologico o epigrafico di un culto alla dea in epoca romana[17], ma è comunque assai probabile che vi fosse.

Trattandosi di un ciottolo rinvenuto nel Tevere, verrebbe anche da pensare che il piccolo santuario poteva avere una qualche connessione col fiume che, peraltro, nel tratto umbro attraversa diverse località in cui il culto di Venere è certamente presente ed è forse da collegare ad ambiti commerciali: per esempio *Tifernum Tiberinum*, a nord di Perugia, dove esisteva sicuramente un culto di *Venus Victrix* attestato da una nota iscrizione[18] e localizzabile, forse, nei pressi del porto antico della città[19]; o il porto romano di Pagliano[20], non lontano da Orvieto, da dove proviene un'altra iscrizione, sempre in onore di Venere Vincitrice[21].

La tentazione di riferire il ciottolo a una di queste località potrebbe essere forte, ma sarebbe poi molto complicato spiegare come il sasso sia arrivato *prope Perusiam*. Difficile infatti pensare che la corrente del fiume sia riuscita a trasportarlo, praticamente intatto, da *Tifernum Tibernum* a Perugia per più di 60 km. Impossibile immaginare che provenga, con lo stessa modalità, da Pagliano, che si trova ad altrettanti km a valle del capoluogo umbro. Oltretutto, l'iscrizione sembra far riferimento a una Venere *tout-court*, per cui sarebbe ancor più arduo tentare di stabilire un nesso con la Venere dei luoghi sopra menzionati[22].

Forse conviene pensare direttamente a Perugia, che pure un suo scalo portuale e commerciale lungo il Tevere l'avrà avuto e che, anzi, sembrerebbe potersi ubicare nel tratto compreso tra le località di Ponte Valleceppi e Ponte San Giovanni, la zona in cui il fiume lambisce più da vicino la città e dove sono stati effettivamente rinvenuti resti di stutture fluviali antiche, databili alla prima età imperiale[23].

15 È possibile anche che gli elementi vegetali possano essere anche letti come un attributo della dea e identificati con delle palmette.
16 *Cf.* Coarelli 1993, 47. Sul significato della parola *fanum* e sulle sfumature che il termine assume in relazione ai diversi contesti e nelle diverse epoche in cui è attestato, restano ancora vadide le considerazioni formulate in *Diz. Ep.*, III, 34-36, s.v. *fanum*.
17 *Cf.* Maggiani 2002, 283.
18 *CIL* XI, 5928 = *ILS* 5399.
19 Sisani 2006, 70; Migliorati 2008, 379 e 383-385.
20 Sul porto romano di Pagliano *cf.* Bruschetti 2008.
21 *CIL* XI, 7275.
22 Un'altra possibilità potrebbe essere costituita dal santuario federale degli Umbri a *Hispellum* dove, come è noto, il culto di Venere è certamente attestato (*CIL* XI, 5264; *cf.* Manconi *et alii* 1996, 382-383), ma anche in questo caso si dovrebbe spiegare come il sasso sia finito nel Tevere, vista anche la lontananza della città umbra dal fiume.
23 Cenciaioli 2008, 388.

Se dunque la presenza di Venere (o di divinità femminili in qualche modo assimilabili ad essa) sembra essere una costante in contesti di tipo portuale, e non solo in Umbria[24], non è forse troppo azzardato immaginare una situazione simile anche per Perugia.

La cronologia del ciottolo potrebbe poi dirci qualcosa in più anche del tempietto: trattandosi di un pezzo della seconda metà del I a.C., si potrebbe ipotizzare che il piccolo edificio raffigurato sia stato realizzato da Augusto, magari nell'ambito di quel programma di ricostruzione che l'imperatore avviò in città in seguito ai fatti del *bellum Perusinum* del 41-40 a.C.[25], non escludendo però anche la possibilità che possa trattarsi di una costruzione di epoca cesariana, visti i legami che univano Venere alla *gens Iulia*.

Resta ora da affrontare la questione più difficile, e cioè quella relativa alla funzione di questo oggetto, anche se l'unicità del reperto rende particolarmente difficile qualsiasi tentativo di stabilire confronti con pezzi analoghi, e non solo per la tecnica d'esecuzione. La maggior parte dei ciottoli iscritti che si conoscono, infatti, oltre ad essere realizzata mediante incisione o graffito, è riconducibile quasi esclusivamente ad un unica categoria, quella delle *sortes*[26].

La raffigurazione del piccolo tempietto sul sasso, corredata da iscrizione didascalica, deve quindi orientarci verso un'altra soluzione, magari suffragata dal confronto anche con altre classi di materiali iscritti.

I primi oggetti a cui verrebe da pensare sono forse i *pocula,* quel gruppo di vasi cioè in ceramica a vernice nera sovradipinta prodotti nel Lazio intorno alla seconda metà del III sec. a.C. e che hanno la caratteristica di recare un'iscrizione in latino arcaico costituita dal nome di una divinità al genitivo seguito dalla parola *poculom.* Variamente interpretati, l'ipotesi più accreditata è quella che li vorrebbe «vasi fabbricati su commisione dei santuari consacrati alle divinità menzionate nelle iscrizioni; tali oggetti, acquistati dai fedeli in occasione della loro visita al luogo di culto, potevano essere offerti alla divinità o portati via a ricordo del pellegrinaggio»[27].

Molto suggestivo potrebbe essere anche l'accostamento del nostro ciottolo con la serie di fiaschette vitree tardo antiche provenenti dal litorale puteolano e nelle quali sono raffigurati molti elementi della topografia urbana di Baia[28], ognuno fornito di apposita didascalia. Anche queste bottigliette sono state interpretate come una specie di souvenir che i viaggiatori potevano comprare in ricordo della loro visita alla zona flegrea.

Tanto i *pocula* che le fiaschette apparterrebbero dunque a quella ampia e variegata serie di oggetti venduti, anche nell'antichità, nelle località turistiche o nei pressi di luoghi di culto ad uso e consumo di quanti vi si recavano per diporto o motivi religiosi[29].

Che anche il nostro ciottolo sia una specie di exvoto o souvenir devozionale?[30]

24 Su Venere come divinità protettrice dei porti *cf.* Piganiol 1917, 110-112. Recentemente il rapporto tra il culto di *Venus Victrix* e i porti del tratto umbro del Tevere è stato messo in dubbio in Zuddas 2014.

25 Sulle vicende della città di Perugia dopo il *bellum Perusinum* si veda ora Spadoni-Benedetti 2012.

26 Sui ciottoli iscritti utilizzati per attività cleromantiche *cf.* Guarducci 1951, 27; per i paralleli con l'ambito etrusco *cf.* Maras 2009, 261-262, dove si fa riferimento ad una *sors* con lettere a rilievo.

27 Nonnis 2002-2003, 293; Nonnis 2012, 143. L'acquisto e la varietà dei souvenir presenti nei luoghi di interesse turistico sono descritti in Casson 2005², 234-239.

28 Sulle fiaschette vedi Kolendo 1977 e Ostrow 1979.

29 Interessante, a questo proposito, risulta l'attività della *scapiaria Bellones insulensis,* venditrice di vasi vicino al tempio di Bellona sull'Isola Tiberina, attestata da un'iscrizione pubblicata negli anni '70 da S. Panciera (ora in Panciera 2006, 193-196).

30 La lavorazione a rilievo potrebbe far pensare anche a una matrice per la realizzazione seriale di qualche tipo di exvoto, ottenuto mediante impressione in positivo di un supporto tenero (terracotta?), ma la fragilità del rilievo avrebbe forse determinato una vita d'uso della matrice assai breve.

# *Bibliografia*

Asdrubali Pentiti, G. 1998a: "Dal carteggio di Mariano Guardabassi", L. Polverini (cur.), *Erudizione e antiquaria a Perugia nell'ottocento* (Incontri perugini di Storia della Storiografia Anica e sul Mondo Antico, Acquasparta 28-30 maggio 1990), Napoli, 91-124.

Asdrubali Pentiti, G. 1998b: "Giancarlo Conestabile della Staffa e Mariano Guardabassi studiosi di epigrafia latina", L. Polverini (cur.), *Erudizione e antiquaria a Perugia nell'ottocento* (Incontri perugini di Storia della Storiografia Antica e sul Mondo Antico, Acquasparta 28-30 maggio 1990), Napoli, 169-178.

Benedetti, L. 2012: *Glandes Perusinae. Revisione e aggiornamenti,* Opuscola Epigraphica 13, Roma.

Bertini Calosso, A. 1939: "Mariano Guardabassi [nel 50° anniversario della morte]", *Bollettino della Deputazione di Storia Patria dell'Umbria*, 36, 63-79.

Bruschetti, P. 2008: "Il porto romano di Pagliano presso Orvieto", F. Coarelli - H. Patterson (curr.), *Mercator placidissimus. The Tiber Valley in Antiquity. New research in the upper and middle river valley* (Atti del Convegno, Rome, 27-28 February 2004), Quaderni di Eutopia 8, Rome, 323-343.

Casson, L. 2005[2]: *Viaggi e viaggiatori dell'antichità*, Milano.

Cenciaioli, L. 2008: "Le necropoli perugine in prossimità del Tevere", F. Coarelli - H. Patterson (curr.), *Mercator placidissimus. The Tiber Valley in Antiquity. New research in the upper and middle river valley* (Atti del Convegno, Rome, 27-28 February 2004), Quaderni di Eutopia 8, Roma, 387-400.

Coarelli, F. 1993: "I luci del Lazio: la documentazione archeologica", O. De Cazanove - J. Scheid (eds.), *Les Bois Sacrés* (Actes du Colloque International organisé par le Centre Jean Bérard et l'École Pratique des Hautes Etudes, Naples, Novembre 1989), Naples, 45-52.

Diosono, F. 2010: "Pratiche cultuali in relazione a porti fluviali e canali", H. Di Giuseppe - M. Serlorenzi (curr.), I *riti del costruire nelle acque violate* (Atti del Convegno Internazionale, Roma, 12-14 giugno 2008), Roma, 91-105.

*Diz. Ep* = De Ruggiero, R. (cur.), *Dizionario Epigrafico di Antichità Romane,* Roma 1886-.

Guarducci, M. 1951: "La Fortuna e Servio Tullio in una antichissima 'sors'", *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia* 14-16, 23-32.

Guarducci, M. 1960: "Ancora sull'antichissima "sors" della Fortuna e di Servio Tullio", *La parola del passato* 15, 50-53.

Kolendo, J. 1977: "Parcs à huitre et vivers à Baiae sur un flacon en verre du Musée National de Varsovie", *Puteoli* 1, 108-127.

*LTUR* = Steinby M. (cur.), 1996, *Lexicon Topographicum Urbis Romae,* Roma.

Maggiani, A. 2002: "I culti di Perugia e del suo territorio", G.M. Della Fina (cur.), *Perugia Etrusca, Annali della Fondazione per il Museo Claudio Faina* 9, Roma, 267-299.

Manconi, D.; Camerieri, P.; Cruciani, V. 1996: "*Hispellum:* Pianificazione urbana e territoriale", G. Bonamente - F. Coarelli (curr.), *Assisi egli Umbri nell'Antichità* (Atti del Convegno Internazionale, Assisi 18-21 dicembre 1991), Assisi, 375-429.

Maras, D. 2009: *Il dono votivo. Gli dei e il sacro nelle iscrizioni etrusche di culto,* Pisa-Roma.

Migliorati, C. 2008: *Tifernum Tiberinum: ipotesi per l'identificazione del porto fluviale,* F. Coarelli - H. Patterson (curr.), *Mercator placidissimus. The Tiber Valley in Antiquity. New research in the upper and middle river valley* (Atti del Convegno, Rome, 27-28 February 2004), Quaderni di Eutopia 8, Roma, 379-386.

Monacchia, P. 2010: "Mariano Guardabassi e l'Archivio di famiglia presso l'Archivio di Sato di Perugia", P. Mercurelli Salari (cur.), *Mariano Guardabassi studioso ed archeologo, Bollettino per i Beni Culturali dell'Umbria* 6, 149-162.

Nonnis, D. 2002-2003: "La funzione dei pocola deorum", F. M. Cifarelli - L. Ambrosini - D. Nonnis, "Nuovi dati su Segni medio-repubblicana: a proposito di un nuovo pocolom dall'acropoli",

*Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia*, 75, 259-280.
NONNIS, D. 2012: "Pocola deorum", S. Sisani (cur.), Nursia *e* l'ager Nursinus. *Un distretto sabino dalla* praefectura *al* municipium, Roma, 141-143 e 145.
OSTROW, S.E. 1979: "The Topography of Puteoli and Baiae on the eight glass flasks", *Puteoli* 3, 77-140.
PANCIERA, S. 2006: *Epigrafi, epigrafia, epigrafisti. Scritti vari editi e inediti (1956-2005) con note complementari e indici*, Roma.
PIGANIOL, A. 1917: *Essai sur les origines de Rome*, Paris.
SALIMBENE, C. 2011: "La Collezione Guardabassi a Perugia", P. Mercurelli Salari (cur.), *Mariano Guardabassi studioso ed archeologo*, Bollettino per i Beni Culturali dell'Umbria 6, 13-131.
SENSI, L. 1998: "L'attività archeologica di Mariano Guardabassi", L. Polverini (cur.), *Erudizione e antiquaria a Perugia nell'ottocento* (Incontri perugini di Storia della Storiografia Antica e sul Mondo Antico, Acquasparta 28-30 maggio 1990), Napoli, 309-340.
SPADONI, M.C.; BENEDETTI, L. 2010: "Su alcune are con dedica ad Augusto da Perusia (CIL XI, 1923)", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 174, 219-228.
SPADONI, M.C.; BENEDETTI, L., 2012: "Perugia romana 3. La guerra del 41-40 a.C.", *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria* 109, 223-270.
VITELLOZZI, P. 2010a: *Gemme e magia dalle collezioni del Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria*, Perugia.
VITELLOZZI, P. 2010b: *Gemme e cammei della Collezione Guardabassi del Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria a Perugia*, Perugia.
VITELLOZZI, P. 2010c: "Scarabei etruschi della collezione Guardabassi nel Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria", P. Mercurelli Salari (cur.), *Mariano Guardabassi studioso ed archeologo*, Bollettino per i Beni Culturali dell'Umbria, Quaderno 2*, 3, 6,* 133-148.
ZUDDAS, E. 2014 (in stampa): "L'Umbria dei porti", *L'epigrafia dei porti. XVII[e] Rencontre sur l' Épigraphie du monde romain* (Aquileia 14-16 ottobre 2010).

# *Lavinio, Procopio e il simulacro di Athena Iliàs*

Filippo Coarelli
Università di Perugia

Lo scavo di Lavinio, la città-madre dei Latini, iniziato negli anni '50, ha riportato alla luce tre importanti santuari[1]: tra questi, riveste particolare interesse quello collocato a est della città (Fig. 1), che ha restituito il complesso di ex-voto di età medio-repubblicana più importante del Lazio[2]. La grande maggioranza dei reperti consiste di terrecotte, in particolare statue a due terzi o a metà del naturale (circa 100 esemplari)[3], tra le quali emergono tre statue di Minerva. Una di queste, che misura con la base ben 1,96 m, ed è databile agli ultimi decenni v secolo a.C., presenta un'aspetto eccezionale rispetto all'iconografia corrente, ed è stata molto discussa.

Queste statue permettono di riconoscere nel "santuario orientale" quello di Athena Iliàs, ricordato da Strabone (5.3.5) a proposito di Siris, nei termini seguenti: "Come prova dell'origine troiana della colonia si mostra la statua lignea di Athena Iliaca che vi si trova... Anche a Roma, a Lavinio, a Lucera nella Siritide Athena viene chiamata Iliàs come se provenisse da Troia". Il santuario è citato anche da Licofrone[4], a proposito dello sbarco di Enea a Lavinio, e attribuito ad Athena Mindia.

Sembra possibile che la presenza nella città di questo culto, che si riteneva provenire da Troia, fosse all'origine del mito della sua fondazione da parte di Enea. La data del santuario, che risale alla prima metà del vi secolo a.C., dovrebbe quindi corrispondere all'introduzione di questo mito: dato confermato dalle prime testimonianze di culto scoperte nel tumulo funerario attribuito all'eroe troiano, che risalgono allo stesso periodo[5].

Una conferma si avrebbe se corrispondono alla realtà le indicazioni delle *Tabulae Iliacae*, che attribuiscono già a Stesicoro la narrazione dell'arrivo di Enea del Lazio[6].

Qui interessa in modo particolare una delle tre statue di Minerva, la più piccola (cm. 95,5) (Fig. 2) ma anche quella più lontana dall'iconografia tradizionale: la dea infatti appare interamente serrata entro una sorta di lungo camicione, aperto sul davanti, che le scende fino ai piedi, sul quale sono disposti obliquamente cordoni in rilievo, probabilmente riproduzione schematica di serpenti (che appaiono numerosi anche sulla veste della statua più grande della dea, già ricordata). Solo l'elmo e la testa di Medusa collocata sul petto ricordano l'immagine tradizionale di Minerva. Le braccia, lavorate a parte e perdute, sostenevano certamente la lancia (o la spada) quella destra, lo scudo quella sinistra.

1 Castagnoli 1972; Castagnoli 1975.
2 "Enea nel Lazio" 1981; Torelli 1984, 19-74; Fenelli 1990, 487-505.
3 Si veda da ultimo: "Museo Archeologico di Lavinio" 2013.
4 Licophr., *Alex.* 1253-1262.
5 Torelli 1984, 15 s.
6 Da ultimo, Zevi 2012.

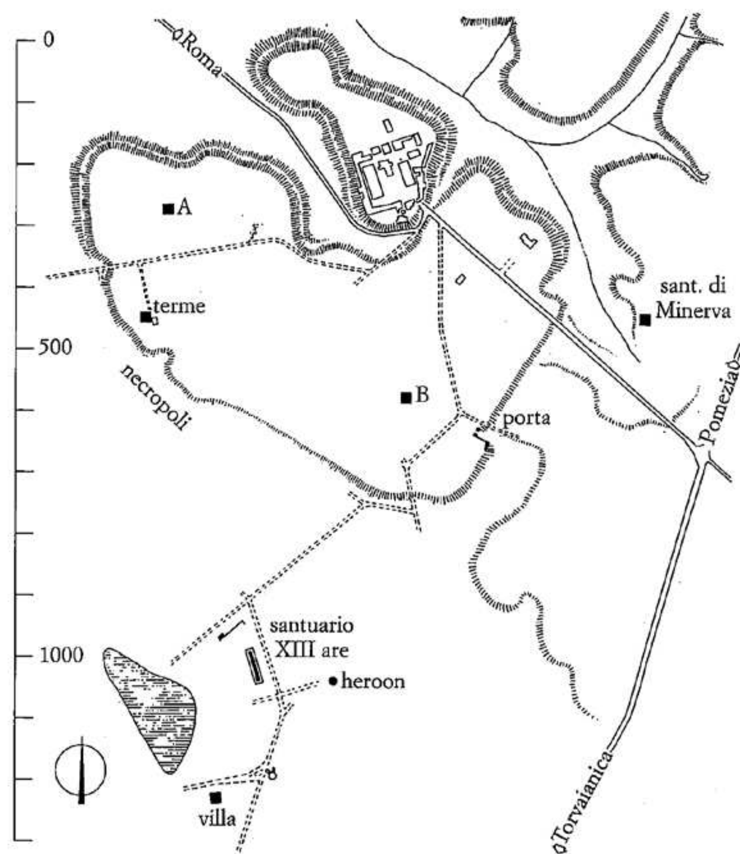



Fig. 1. Lavinio. Pianta della città antica, con indicazione dei santuari.

La forma rigida e semplificata rimanda senza dubbio a un simulacro arcaico, uno *xoanon* di legno: ciò che, insieme all'insolita iconografia, fa pensare alla "statua lignea" di Siris, menzionata da Strabone, della quale la nostra (o piuttosto il simulacro lavinate da cui essa dipende) potrebbe essere una copia.

Tale proposta non potrebbe spingersi al di là di una mera ipotesi, se un testo del VI secolo d.C. non venisse a confermarlo: e cioè l'opera di Procopio relativa alla guerra gotica.

L'autore fu presente agli avvenimenti, che narra con molta vivacità e con un certo lusso di particolari di ogni genere, che spesso documentano con precisione realtà che altrimenti ci sarebbero rimaste ignote. Tra queste, va menzionata la cosiddetta "nave di Enea", che era conservata in un apposito padiglione sulla riva del Tevere (probabilmente rappresentato nella pianta marmorea Severiana)[7]: si tratta di una descrizione molto precisa, densa di dettagli tecnici osservati certamente *de visu*, che ha permesso di riconoscervi un'imbarcazione arcaica del tipo della "pentecontere", evidentemente conservata per secoli nel porto militare di Roma (i *Navalia*), e che a un certo punto, forse nel periodo augusteo, venne identificata con la nave dell'eroe troiano e "monumentalizzata", in quanto venerabile testimonianza delle origini della città.

Altre preziose notizie su Roma appaiono nell'opera, come la descrizione dei mulini idraulici del Gianicolo o il sistema di alaggio che permetteva alle *naves codicariae* di trasportare le merci da Portus

7 Procop., *bell. Goth.* 4.22. Tucci, P.L., 1997, 15-42; id, in *LTUR* 5, pp. 278 s.

fino alla città. A noi interessa però un'altra informazione dello stesso autore, in genere sottovalutata, che ci fornisce una rilevante chiave di lettura per la statua di Lavinio[8]: "Si dice che Diomede abbia incontrato a Benevento Enea, figlio di Anchise, che proveniva da Ilio e che, obbedendo all'oracolo, gli abbia consegnato il simulacro di Athena, che insieme ad Odisseo aveva rapito quando era entrato a Troia per spiare, prima che la città fosse presa dai Greci. Dicono anche che egli in seguito si era ammalato e aveva consultato l'oracolo in merito alla sua malattia, ricevendone la risposta che non sarebbe guarito se non avesse restituito la statua a un Troiano. I Romani dicono di ignorare dove si trovi questa statua e si limitano a indicare un'immagine in marmo, che ancora oggi si trova nel tempio di Fortuna, davanti al simulacro in bronzo di Athena collocata all'aperto, a est del tempio. La statua, in marmo, rappresenta la dea in combattimento, in atto di vibrare la lancia, e veste un'abito lungo fino ai piedi; il volto è diverso da quello delle statue greche di Athena, ed è simile a quello delle statue egiziane antiche. A Bisanzio si dice che l'imperatore Costantino abbia collocato la statua originale nel foro che da lui prende nome".

L'identificazione del tempio di Fortuna menzionato da Procopio presenta gravi difficoltà: J. Champeaux[9] ha proposto che si tratti di quello della *Fortuna huiusce diei* ("Tempio B" di Largo Argentina), all'esterno del quale si trovava in effetti una statua di Athena in bronzo, opera di Fidia[10]. Tuttavia altre soluzioni sono possibili.

Anche se alcuni particolari non sono più conservati, come entrambe le braccia, la statuetta di Lavinio presenta evidenti elementi di somiglianza con quella descritta da Procopio, in particolare l'aspetto arcaico (che l'autore esprime tramite un confronto con le statue faraoniche) e soprattutto la tunica lunga fino ai piedi, eccezionale per Athena: caratteristica che riappare, certo non a caso, in quella di Lavinio. Questo notevole dettaglio, insieme alle dimensioni ridotte, sembra potersi spiegare con una derivazione diretta dal simulacro di Athena Iliàs (cioè del Palladio), di cui Strabone ricorda l'esistenza a Lavinio. Di conseguenza, tutto induce a pensare che nel nostro caso si tratti di una replica piuttosto fedele di una scultura arcaica, probabilmente lignea, in cui si identificava quella proveniente da Troia. L'ipotesi che si tratti di una copia del Palladio di Lavinio è stata avanzata per la prima volta da M. Fenelli[11] Sembra così confermata la relativa antichità del mito, che collegava ad Enea la fondazione della città, e la cui origine, anche in base a questo dato, sembra da attribuire al VI secolo a.C.



Fig. 2. Lavinio. Statua in terracotta di Minerva. Museo di Lavinio.

8 Procop., *bell. Goth* 1.15.9-10.
9 Champeaux 1987, 161 s.
10 Plin., *Nat. Hist.* 4.34.54.
11 op. cit. a nota 2, D 63, pp. 193 s. Sui palladi di Lavinio e di Roma si veda Dubourdieu 1989, 460-467.

## *Bibliografia*

CASTAGNOLI, F. 1972: *Lavinium I. Topografia generale, fonti e storia delle ricerche*, Roma.

CASTAGNOLI, F. 1975: *Lavinium II. Le tredici are*, Roma.

CHAMPEAUX, J. 1987: *Fortuna. Le culte de la Fortune dans le monde romain II. Les transformations de Fortuna sous la République*, Rome.

DUBOURDIEU, A. 1989: *Les origines et le développement du culte des Pénates à Rome*. Rome.

Enea nel Lazio 1981: *Enea nel Lazio. Archeologia e mito,* Catalogo della mostra, Roma.

FENELLI, M. 1990: "Culti a Lavinium, le evidenze archeologiche", *Scienze delle Antichità* 3-4, 487-505.

*Museo Archeologico di Lavinio*. Roma 2013.

TORELLI, M. 1984: *Lavinio e Roma. Riti iniziatici e matrimonio tra archeologia e storia*, Roma.

TUCCI, P.L. 1997: "Dov'erano il tempio di Nettuno e la nave di Enea?", *Bullettino Comunale* 98, 15-42.

ZEVI, F. 2012: "Le origini troiane", *Roma caput mundi,* Catalogo dell'esposizione, Roma, 43-55.

# *Aportación al estudio de los gentilicios en* –(i)enus *(nota sobre CIL VI 2940 = 32721)*

María José Pena
Universitat Autònoma de Barcelona

Para homenajear a Ricardo y aportar una pequeña muestra de mi afecto y mi amistad, hubiera deseado ofrecerle algo de tema griego, algo que le fuera próximo y que le gustara, pero la premura con la cual he escrito estas líneas ha hecho que este deseo fuera dificilmente realizable y también que mi investigación no pretenda en ningún caso ser exhaustiva. He recurrido, como punto de partida, a otro tema que pudiera gustarle, un paseo por Roma. Aunque hace muchos años que nos conocemos (conservo un lejano recuerdo de él en ocasión del XI Congreso de Arqueología Clásica de Londres de 1978), ha sido en Roma donde nos hemos visto durante estos últimos años, en la Escuela, donde siempre he sido bien recibida, como si en un pasado remoto hubiera sido miembro de la casa. Ricardo ha escrito[1] que "Roma nos enseña algo tan importante como que la afectividad del entorno forma también parte de la práctica en la investigación histórica". Pues, de eso se trata. Si uno puede dedicarse al impagable placer de pasear con calma por Roma, si uno puede dedicarse a visitar iglesias (no solo las grandes basílicas), además de admirar bellísimos mosaicos, pavimentos cosmatescos y maravillas ocultas, también encuentra, en pórticos y claustros, innumerables inscripciones latinas tanto paganas como cristianas; imagino que casi nadie las mira, a no ser alguien un tanto deformado por el oficio y/o con una inclinación casi inconsciente hacia las "piedras". Hay colecciones muy conocidas, como las de los respectivos claustros de San Pablo extramuros y de San Lorenzo extramuros; en otros casos, se trata tan sólo de un "puñado" de epígrafes o de simples fragmentos, la mayoría empotrados en los muros; los encontramos en la escalinata que conduce a la puerta principal de Santa Sabina (en el Aventino), en la escalinata que desciende a la iglesia de Santa Agnese (en via Nomentana), en el claustro e incluso en el pavimento de la iglesia de los Cuatro Santos Coronados (en el Celio), en el pórtico de San Giorgio in Velabro, en el atrio de la iglesia de San Silvestro in Capite, junto a la "Posta" central,...la lista sería larga y el paseo acabaría siendo fatigoso. También los hay en el pórtico de la basílica de Santa María in Trastevere. La iglesia, de los siglos XII-XIII, está precedida por el pórtico que el arquitecto Carlo Fontana[2] construyó en 1702, por encargo del papa Clemente XI; en el muro de la derecha se conserva la inscripción que aquí voy a comentar y que, como en otros casos, "descubrí" por casualidad, durante un paseo.

Se trata de una pequeña estela de mármol (Fig. 1), con la esquina superior derecha rota, lo cual afecta tan sólo al final de las dos primeras líneas; pertenece a un tipo bastante estándar y su única decoración es una *corona vittata* grabada entre la fórmula D.M.; fue hallada en las catacumbas de Priscila (en

1 Olmos 2010, 790.
2 Portoghesi 1967.

la via Salaria) en 1721 y contiene el epitafio de un soldado puesto por un heredero anónimo, probablemente un compañero; su texto dice así:

> *D* <corona> *M*
> T. Ravolenu[s]
> T.f. Vel(ina tribu). Donatus
> Firmo. Pic(eno). Mil(es)
> Coh(ortis). XIIII. Vrb(anae)
> > (centuria) . Vindicis. Vix(it)
> annis. XXXVIII
> militavit. an(nis)
> XX. fecit. Heres
> B(ene). M(erenti).




El epígrafe ha sido incluido en estudios sobre formaciones militares y paramilitares[3], ya que se trata de un soldado de una de las cohortes urbanas, cuerpo de élite creado por Augusto, puesto bajo el mando del *praefectus Urbis* y estacionado en la misma Roma[4]; estaba compuesto por ciudadanos romanos, reclutados en Italia hasta Septimio Severo. En origen las *cohortes* eran tres, de 1.000 hombres cada una, al mando de un *tribunus* y su numeración seguía a la de las *cohortes praetoriae* (que eran nueve), de ahí que llevaran la numeración X, XI y XII. Pero, nuestro soldado sirvió en la XIIII, de la cual no se conocía, hasta época reciente, ningún testimonio epigráfico datable en época anterior a Vespasiano[5]; no obstante, los testimonios sobre las *cohortes XV* y *XVII* durante la crisis del año 69 presuponen la existencia de una *cohors XIIII*. De cualquier modo, nuestro epitafio es posterior a esa época, ya que puede ser datado a finales del s. I d.C. o en la primera mitad del s. II. d.C. En Hispania poseemos dos documentos epigráficos de individuos que sirvieron en las *cohortes urbanae*, uno de ellos[6], el pedestal dedicado a *L.Aemilius L.f. Gal. Paternus*, hallado en *Aeso* (Isona) y datado en época de Trajano, se conserva en el Museu d'Arqueologia de Catalunya (Barcelona). El otro, hallado en Fiñana (Almería)[7], está dedicado a Lucio Vero por *L.Alfenus Avitianus, trib(unus) coh(ortis) III vig(ilum) XIII urb(anae)*.

Pero, el aspecto militar no es el tema que nos interesa aquí; lo que nos interesa es el nombre de *T(itus) Ravolenus T(iti) f(ilius) Donatus*, inscrito en la tribu Velina, y su lugar de origen, *Firmo Piceno* (actual Fermo), antigua colonia latina establecida en el año 264 a.C. junto a la costa adriática. *Ravolenus* es un gentilicio raro, rarísimo, para el cual no he encontrado más paralelo que una *Raulena L.l.Heraclea*[8], en el *ager amiterninus* (*Amiternum* estaba a unos 10 km. al noroeste de L'Aquila). Estaría compuesto sobre una raiz **Rau-* más dos sufijos nominales, *-ilio-/-elio-* (panitálico) y el característico sufijo *-eno-*[9], que en

3 Freis 1967, 106; Busch 2011.
4 A partir de Tiberio, en los *castra praetoria*, construidos fuera del *pomerium*.
5 Freis 1967, 8.
6 *CIL* II 4461 = *IRC* II 54.
7 *CIL* II 3399.
8 IX 4477.
9 Rix 1972, 727-28.

ocasiones presenta la forma *-ieno-*, variante no fácil de explicar desde el punto de vista lingüístico[10]. Dicho sufijo denota un origen osco-umbro, más concretamente, umbro.

Con esto entramos en la cuestión del área geográfica originaria de este tipo de gentilicios. Han sido considerados como característicos del área vestina[11] y es cierto que parte de los testimonios datables en época republicana proceden de esta montañosa región, así *Salvienus*[12], de *Amiternum* y *Saluidenus/-a*[13], del *ager amiterninus, Aienus y Caesienus*[14] de *Furfone* (*Peltuinum*). De *Asculum* procede la inscripción[15] de un *Pedienus*, de finales del siglo I a.C., inscrito en la tribu Quirina, la de *Amiternum, Peltuinum* y el territorio vestino en general. Pero, este tipo de gentilicios no se limitan al territorio vestino, sino que se encuentran también, hacia el Este, en el *ager Praetuttianus* (*Tettaienus*[16] en *Interamma* (Téramo) y *Calidenus*[17] en el *ager* de *Interamna* y, más al Norte, en el Piceno. *V(ibios) Alfieno(s) Po(bli) f.* se leía en una pátera de bronce, perdida[18], hallada en Cupramontana (Ancona). De hecho, el étnico *Picenus* es un compuesto en *-eno-* sobre *picus* (umbro *peico*), "pájaro carpintero"[19]. En el llamado "bronce de Ascoli"[20] (conservado en los Museos Capitolinos), del año 89 a.C., que contiene el decreto de *Cn.Pompeius Strabo* por el que se concedía la ciudadanía romana a los *equites hispani* de la *turma salluitana*, encontramos un par de gentilicios de este tipo entre los miembros del *consilium* de *Pompeius*; se trata de *L. Pullienus L.f. Men(enia tribu)* y de *P. Salvienus L.f. Mai(cia tribu)*. *Pullienus* podría ser un antepasado de una *gens*[21] de gran difusión en el norte de Africa en los siglos II y III sobre la que volveré más adelante. También conocemos otro pequeño núcleo de gentilicios en *-eno-* en territorio sabino, al Oeste del vestino: *Sex. Audienus*[22] en *Trebula Mutuesca*; también el *cognomen* de *T .Ofatulenus Sabinus*[23] apunta en la misma dirección. Los testimonios más occidentales que conozco, en época republicana, serían los de los *Betilieni* de *Aletrium* (Alatri, Frosinone), en territorio hérnico: *L.Betilienus L.f. Vaarus*[24], *P.Betilienus M.F. Hap(alus), IIIIvir*[25] y *M.C. Betilienei M.f*[26]. Se conforma así un área geográfica bastante bien delimitada, en el Apenino y la vertiente adriática.

En Hispania, los gentilicios en *-(i)enus* no abundan, lo cual es normal; pero, tenemos dos casos muy interesantes y significativos, que se datan con seguridad en época republicana: *C. Lucienus*, magistrado monetal de *Valentia*[27], datable entre el 120 y el 90 a.C. y los *Pontilieni*[28], familia dedicada a la explotación y comercio del plomo de la zona de *Carthago Nova*, cuya actividad se data a finales del s. II a.C.

10 Dupraz, 2010: 222.
11 Dupraz, 2010.
12 *ILLRP* 532.
13 *ILLRP* 953; Dupraz 2010: V7 y V 7bis.
14 *ILLRP* 605; Dupraz 2010: V 17.
15 *CIL* IX 5225.
16 *ILLRP* 619.
17 *ILLRP* 152.
18 *CIL* I/2 382 = *ILLRP* 578.
19 Rix 1972, 728.
20 *CIL* I/2 709; Criniti 1970.
21 Bonello Lai 1997 y 2003.
22 *ILLRP* 90.
23 *ILLRP* 212, inscripción hallada en Samotracia y datable a mediados del siglo I a.C.
24 *ILLRP* 528.
25 *ILLRP* 529.
26 *ILLRP* 189.
27 Pena 1986.
28 Abascal y Ramallo 1997, números 69, 167 y 217.

y en la primera mitad del s. I a.C.[29]; de éstos sabemos, gracias a la mención de la tribu Fabia en uno de los lingotes de plomo, que seguramente procedían de *Asculum* (Ascoli Piceno). Para *Lucienus*, gentilicio escasísimo, encontramos un paralelo en el fragmento inferior de un pequeño cipo hallado[30] en Falerone (Fermo, antiguo *Falerium Picenum*, cercano a *Firmo* y a no más de 50 km. al norte de *Asculum*), cuya inscripción recuerda a un *Q. Lucienus Secundus*[31]. Volveremos más adelante sobre la importancia de la presencia temprana en Hispania de estos dos gentilicios.

En época imperial, encontramos algunos casos de interés: en Lusitania, el grupo formado por *Q. Blaesienus Q.f. Ser(gia tribu) Potitus*[32], del territorio de *Metellinum, Gn. Blaesidienus Marcellus* y su hija *Blaesidiena Marcella*[33], de Arronches (Portalegre, Portugal) y *Blesidiena Marcella*[34] de Sta. Eulalia (Elvas, Portugal). *Blaesidienus* es una formación mediante dos sufijos, *-idio-* (tipo *Ovidius*) y *-eno-*. Hay un detalle interesante en la inscripción de Medellín y es la pertenencia de *Blaesienus* a la tribu Sergia, ausente de Lusitania, excepto en el caso de *Norba Caesarina*[35]; por ello pudiera pensarse que o bien los ciudadanos de *Metellinum* estaban inscritos en ella o bien que se tratara de un ciudadano de la Península Italiana, originario de alguna de las ciudades inscritas en la Sergia, es decir, buena parte del territorio marso y peligno (*Sulmo, Corfinium, Marrivium*..., también *Trebula Mutuesca* en la Sabina), limítrofe con el territorio vestino. En la Tarraconense tenemos otros testimonios, aunque, lamentablemente casi todos sin tribu y algunos perdidos, como *IRC* III 186, hallado en St. Pere de Roda (Girona), donde aparecían dos *Pontieni*, gentilicio de la misma raiz que *Pontilienus, Pontilius, Pontius*..., formados a partir de *pompo-, "cinco"[36] en osco-umbro, de tal modo que *Pontilius* sería la versión osco-umbra del *Quintilius* latino. Constituye un buen testimonio la estela funeraria, decorada con arquitos y rosetones, hallada en Segóbriga[37] de una *Vettienae Auctae*, puesta por su hijo, de nombre *Picentinius*. De Sagunto procede un *M.Tettienus M.f. Gal. Pollio*[38], datable en el s. I. De *Tarraco*, una *Rubena*[39], epígrafe perdido, datado en época tardorrepublicana. Ausencia en la Bética, aunque mi búsqueda dista mucho de ser exhaustiva.

Para el estudio de la difusión de este tipo de gentilicios podemos también tener en cuenta la tribu[40] en que estos individuos fueron inscritos, en la mayoría de los casos tras el final del *bellum sociale* y la concesión de la ciudadanía romana a los aliados itálicos; puede aportarnos datos de interés, como es el caso de los *Pontilieni*. Aunque, lamentablemente, en la mayoría de las inscripciones citadas no se hace constar, los datos que tenemos son bastante coherentes: *Pontilienus* en la Fabia de Ascoli Piceno, *Pedienus* en la Quirina, *Blaesienus* en la Sergia, *Salvienus* en la Maecia, la de la colonia latina de *Hatria* (en territorio de los *Praetutti*), nuestro *Ravolenus* en la Velina, la de buena parte de las ciudades del Piceno; también *A. Attiolenus A.f. Vel(ina)*[41] en una inscripción de Delos. El único caso en cierto modo discordante y des-

29 Pena 2008.
30 Moretti 1921.
31 Wiseman 1971, nº 234.
32 *HEp*. 1, 1989, 97 = *HEp*. 2, 1990, 33 = *AE* 1987, 487.
33 *EE* IX, 18 = *IRCP* 580.
34 *CIL* II 5213 = *IRCP* 582.
35 Wiegels, 1985.
36 Barreda, 1999.
37 *CIL* II 4039.
38 *CIL* II 4028 = *CIL* II 14/1 731.
39 *CIL* I/2 3461 = *CIL* II 4402 = RIT 15.
40 Taylor 1960.
41 *ILLRP* 358; Ferrary *et alii*, 2002.

concertante es *L. Pullienus L.f. Men(enia tribu)*, pues ninguno de los territorios estudiados hasta ahora estuvo adscrito a la tribu Menenia; es la tribu de las ciudades del golfo de Nápoles (Pompeya, Herculano, *Stabiae*, *Puteoli*,...) y también la de *Praeneste*. Curiosamente, siglos más tarde, en época tardo-antonina, un *L. Pulla[ienus L. f.] Velina Gar[gilius An]tiquus* será *curator rei publicae Praenestinorum item rei publicae Allifanorum, patronus Allifanorum*[42]; paradójicamente, está inscrito en la tribu Velina, la mayoritaria en el Piceno. No obstante, dado el lapso temporal, sería arriesgado suponer que entre ambos pueda establecerse alguna relación.

Dado su origen, los gentilicios en *-(i)enus* están ausentes de los siglos heroicos de la historia de Roma y también de los siglos de la expansión imperialista; en realidad, no irrumpen en la escena política hasta bien entrado el último siglo de la República, en época cesariana[43], con personajes como *T. Labienus*[44] primero cesariano y después pompeyano, originario de *Cingulum* (Cingoli, Macerata), en el Piceno y que murió en Hispania en la batalla de Munda (45 a.C.); *A. Allienus*[45], quien, en el 47 a.C. y en calidad de procónsul, acuñó en Sicilia un denario[46] junto a *C. Caesar imp. cos. iter*; *Q. Salvidienus Rufus*[47], individuo de origen oscuro, amigo de Octaviano desde la primera época, a quien conoció en Apolonia y a quien, al parecer, acabó traicionando; típico *homo novus* de la época, recibió, en el 42 a.C., el título de *imp(erator)*[48], debido a su defensa de las costas de Regio frente a las naves de Sexto Pompeyo[49] y llegó a *consul designatus* para el año 39 a.C.; *P. Alfenus P.f. Varus*, *consul suffectus* del año 39 a.C.[50], cuyo gentilicio hemos visto atestiguado en Cupra Montana, en el Piceno[51]. También, *L. Passienus Rufus*, el primero que alcanzó el consulado, en el año 4 a.C. Pero, en la mayoria de los casos y salvo contadas excepciones, estas familias carecen de continuidad en las altas esferas del poder. Considerando la tardía aparición en los ámbitos del poder político y económico de las gentes portadoras de este tipo de gentilicios, adquieren mayor interés e importancia los *nomina* de *Lucienus* (*Valentia*) y *Pontilienus* (*Carthago Nova*), porque ambos están presentes en Hispania en fechas anteriores al *bellum sociale*; *Lucienus*, magistrado monetal en calidad de *quaestor*, es probable que poseyera la ciudadanía latina; los *Pontilieni,* cuando iniciaron su negocio minero, debían ser todavía simplemente *socii*. Es evidente que el estudio de grupos de gentilicios bien caracterizados puede ser muy útil para conocer con mayor precisión los lugares de origen de los immigrantes itálicos en Hispania; también el acceso de itálicos originarios de regiones más o menos rurales a las altas esferas del poder del Estado.

El paseo iniciado en las iglesias de Roma nos ha llevado, sin perder la "afectividad del entorno", a un "giretto" por la Italia montañosa y profunda, en busca de las raíces de individuos que conformaron y difundieron eso que llamamos civilización romana, fruto de la integración de tantas gentes y culturas diversas, empezando por los pueblos de la propia Península Italiana.

42 Mengarelli 1915; epígrafe hallado en Alife, hoy Campania, en la época Samnio.
43 Syme 1960.
44 Wiseman 1971, nº 220.
45 Wiseman 1971, nº 21.
46 *RRC* 457.
47 Wiseman 1971, nº 374.
48 *ILLRP* 1120.
49 App. *B.C.* 4. 85.
50 Wiseman 1971, nº 18.
51 *ILLRP* 578.

# Bibliografía

ABASCAL, J.M. 1994: *Los nombres personales en las inscripciones latinas de Hispania*, Murcia.

ABASCAL, J.M.; RAMALLO, S. 1997: *La ciudad de Carthago Nova: la documentación epigráfica*, Murcia.

ALFÖLDY, G. 1975: *Die römischen Inschriften von Tarraco*, Berlin (*RIT*).

BARREDA, A. 1999: "Algunos *unica* de la epigrafía republicana de Hispania: *Pontilienus, Utius, Trinius* y *Labicius*", *Atti del XI Congresso Internazionale di Epigrafia Greca e Latina, Roma 1997*, Roma, 451-463.

BONELLO LAI, M. 1997: "La *gens Pullaiena*", M. Khanoussi y A. Mastino (eds.), *Uchi Maius I*, Sassari, 245-281.

BONELLO LAI, M. 2003: "*Addenda* a la "*gens Pullaiena*"", A. M. Corda (ed.), *Cultus splendore. Studi in onore de Giovanna Sotgiu*, vol.I, Senorbì (Cagliari), 105-119.

BROUGTHON, T.R.S. 1984-86 (reprint): *The Magistrates of Roman Republic,* Atlanta.

BUSCH, A.W. 2011: *Militär im Rom: militarische und paramilitarische Einheiten im kaiserzeitlichen Stadtbild,* Palilia 20, Wiesbaden.

CRAWFORD, M. 1974: *Roman Republican Coinage*, Cambridge (*RRC*).

CRINITI, N. 1970: *L'epigrafe di Ausculum di Gn.Pompeo Strabone*, Milano.

DEGRASSI, A. 1957-1963: *Inscriptiones Latinae Liberae Rei Publicae,* Firenze (*ILLRP*).

DUPRAZ, E. 2010: *Les Vestins à l'époque tardo-républicaine: du nord-osque au latin,* Mont-Saint-Aignan.

ENCARNAÇAO, J. 1984: *Inscriçoes romanas do Conventus Pacensis*, Coimbra (*IRCP*).

FABRE, G.; MAYER, M.; RODÀ, I. 1985: *Inscriptions romaines de Catalogne. II. Lérida*, Paris (IRC).

FABRE, G.; MAYER; M.; RODÀ, I. 1991: *Inscriptions romaines de Catalogne. III. Gérone*, Paris (*IRC*).

FERRARY, J.-L.; HASENOHR, C.; LE DINAHET, M. Th. 2002: "Liste des Italiens de Délos", Müller, C. y Hasenohr, C. (eds.) *Les Italiens dans le Monde Grec. IIe siècle av. J.-C.- Ier siècle ap. J.-C.,* Paris, 183-239.

FREIS, H. 1967: *Die cohortes urbanae*, Köln.

GASPERINI, L.; PACI, G. 1982: "Ascesa al senato e rapporti con i territori d'origine. Italia: regio V (Picenum)", *Epigrafia e ordine senatorio*, vol. II, Roma, 201-244.

MENGARELLI, R. 1915: *Notizie degli Scavi*, XII, 391-392.

MORETTI, G. 1921: *Notizie degli Scavi*, XVIII, 187.

OLMOS, R. 2010: "Expectativas desde la situación actual de la Escuela Española en 2010", R. Olmos, T. Tortosa y J.P. Bellón (eds.), *Repensar la Escuela del CSIC en Roma. Cien años de memoria*, Madrid, 783-810.

PENA, M.J. 1986: "Los magistrados monetales de *Valentia*", *Saguntum* 20, 151-164.

PENA, M.J. 2008: "Consideraciones sobre epigrafía republicana de la *Citerior*: el caso de *Carthago Nova*", J. Uroz, J. M. Noguera y F. Coarelli (eds.), *Iberia e Italia: modelos romanos de integración territorial*, Murcia, 687-710.

PORTOGHESI, P. 1967²: *Roma Barocca*, Roma, 288-293.

RIX, H. 1972: *Zum Ursprung des römisch-mittelitalischen Gentilnmensystems, Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* I.2, Berlin, 700-758.

SYME, R. 1960 (reprint): *The Roman Revolution*, Oxford, 86-95; 349-368.

TAYLOR 1960: *The voting districts of the Roman Republic*, American Academy in Rome XX, Roma.

WIEGELS, R. 1985: *Die Tribusinschriften des Rómischen Hispanien. Ein Kalatog*, Berlin.

WISEMAN, T.P. 1971: *New Men in the Roman Senate, 139 B.C. - A. D. 14*, Oxford.

# *Notas de una conversación sobre la representación gráfica de la arquitectura romana hasta G.B. Piranesi*

Antonio Pizzo
Instituto de Arqueología de Mérida, CSIC - GOBEX

En este breve texto intentaré reproducir y ordenar algunas ideas fragmentadas de una conversación amable en una cocina de via Frattina, salteando algunas verduras para un plato de "gnocchi" con Ricardo y los suyos.

Me resulta difícil en estas paginas reordenar los contenidos desmenuzados de aquella conversación en la que, además, Ricardo conectaba demasiadas historias e imágenes para que las pueda reproducir en este breve texto que, al fin y al cabo, sigue siendo mi punto de vista del argumento. Intentaré esbozar, brevemente, algunos cabos sueltos de aquel domingo romano. Fundamentalmente, se trata de notas sin un orden preciso sobre la importancia de la representación gráfica de la arquitectura romana para el estudio de las técnicas constructivas de esa época. En general, quisiera resaltar la importancia de las primeras representaciones arquitectónicas en el proceso de creación de una tradición muy específica empeñada en este campo de la investigación.

En este sentido, el interés por los monumentos romanos posee una larga tradición que persiste desde el inicio del abandono de las grandes ciudades antiguas. La calidad técnica de estas construcciones ha permitido la conservación de importantes obras que se han convertido, durante varios siglos, en símbolos de supervivencia y único elemento visible de la memoria del pasado.

El estudio de estos vestigios se ha realizado bajo distintas perspectivas, como elemento para la reconstrucción topográfica y urbanística de las ciudades o para la formulación de nuevos lenguajes arquitectónicos. En este último contexto, desde mi punto de vista, la representación gráfica de la arquitectura romana se convierte en un instrumento fundamental para la comprensión de las reglas constructivas empleadas en los modelos clásicos. Con esta perspectiva y a pesar de las múltiples posibilidades de lectura ofrecidas por la arquitectura antigua se observa, repetidas veces a lo largo de la historia, un afán continuo para la conservación de los monumentos a través de su descripción y, sobre todo, su ilustración según puntos de observaciones distintas y muy peculiares.

Tras las primeras formulaciones teóricas sobra la arquitectura romana, realizadas a partir del siglo xv y xvi se multiplican las representaciones gráficas de los vestigios antiguos con la finalidad de analizar y explicar los contenidos del tratado de Vitruvio, elemento principal para el impulso al conocimiento que se produjo de la arquitectura romana. La difusión de Vitruvio provocó un interés creciente sobre todo por parte de arquitectos que empezaron a utilizar el texto antiguo como punto de partida para la formulación de un lenguaje arquitectónico nuevo con una perspectiva clásica. La apertura a nuevas teorías de la arquitectura en el sentido de la recuperación de la perfección clásica resultó fundamental para el inicio de una temporada de estudios dedicados, casi exclusivamente, a las cuestiones

estructurales y técnicas de los edificios romanos. La multiplicación de estos estudios generó una documentación muy heterogénea vinculada con la formación personal de los artistas-arquitectos. En este ambiente y con figuras como las de Fra Giocondo da Verona, Daniele Barbaro, Vincenzo Scamozzi, Sebastiano Serlio o Iacomo Barozzi da Vignola, se produce la canonización de los órdenes clásicos y el perfeccionamiento de las teorías arquitectónicas. Con estos humanistas, la importancia atribuida al papel de la documentación gráfica empieza a cobrar una utilidad propia, a veces absolutamente independiente respecto a los mismos textos.

Este papel dominante vinculado con la idea de comprender y explicar dibujando obsesivamente las características físicas y estructurales de los edificios antiguos se prolongará hasta los primeros decenios del siglo XVIII y, en términos generales, el reflejo de los estudios realizados en Italia constituirá el punto de referencia para otros países europeos con tradición de estudios clásicos. Hasta comienzos del siglo XVIII la representación gráfica de la arquitectura romana continuará siendo por un lado un ejercicio erudito centrado en la creación de un lenguaje arquitectónico y, por otro, un instrumento para la sistematización teórica de los conocimientos técnicos antiguos.

Desde un punto de vista más específico, el estudio de la arquitectura romana no se centra exclusivamente en la definición de un modelo clásico que permita su aplicación en la arquitectura de esa época. Independientemente de los intentos de canonizar las enseñanzas de los arquitectos romanos en una única base teórica utilizable para nuevas aplicaciones, se producen nuevas elaboraciones, restringidas a un pequeño círculo de estudiosos, que empiezan a vincular la precisión de la representación gráfica de los edificios con el estudio puntual de los aspectos técnicos y constructivos. En este ámbito destaca la figura de J. Ciampini y su trabajo en el que destaca un interés nuevo y pionero hacia la representación de la técnica edilicia. Por primera vez, se propone una forma de asociación entre los edificios de Roma y la técnica constructiva utilizada, explicando, de forma esencial, las diferencias entre los tipos de paramentos y sus principales características tipológicas. El capítulo VIII de los *Vetera Monimenta*, titulado *Quomodo ex structura, atque caementis costructionis Aedificiorum tempus argui possit*, dedicado integralmente a estas problemáticas, se enriquece con una serie de láminas que representan una primera versión gráfica de la tipología de las técnicas constructivas romanas, asociada directamente al tipo de material utilizado. La novedad de estas representaciones gráficas consiste en la capacidad del autor de resumir y aislar, a partir de los edificios analizados, la esencia de la técnica edilicia, sin dibujar concretamente ninguna estructura o parte de edificio (Fig. 1a, b y c). Es posible considerar estos dibujos como la primera presentación de una tipología de paramentos murarios, en la que se evidencian diferentes variantes constructivas y soluciones estructurales específicas.

Recuerdo que al escuchar aquello de que "*es la primera vez que se realiza una tipología de paramentos romanos*", Ricardo intervino con calma observando cómo en temas historiográficos es necesario mantener cierto cuidado. Siempre existe un ámbito cultural que los concibe y matices que no siempre sabemos observar. Y, efectivamente, creo que tenía razón sobre todo en la idea de que la misma arquitectura a disposición en Roma representa un terreno especial que induce a la diversificación de los puntos de vista y al desarrollo de representaciones gráficas con un mayor nivel de análisis.

El territorio italiano resulta un campo privilegiado para el desarrollo de nuevas tendencias en la representación gráfica de la arquitectura romana, debido en modo particular a las crecientes excavaciones arqueológicas en lugares emblemáticos de la península que llaman la atención de estudiosos y especialistas de varios campos y disciplinas en la elaboración de nuevas formas gráficas y técnicas.

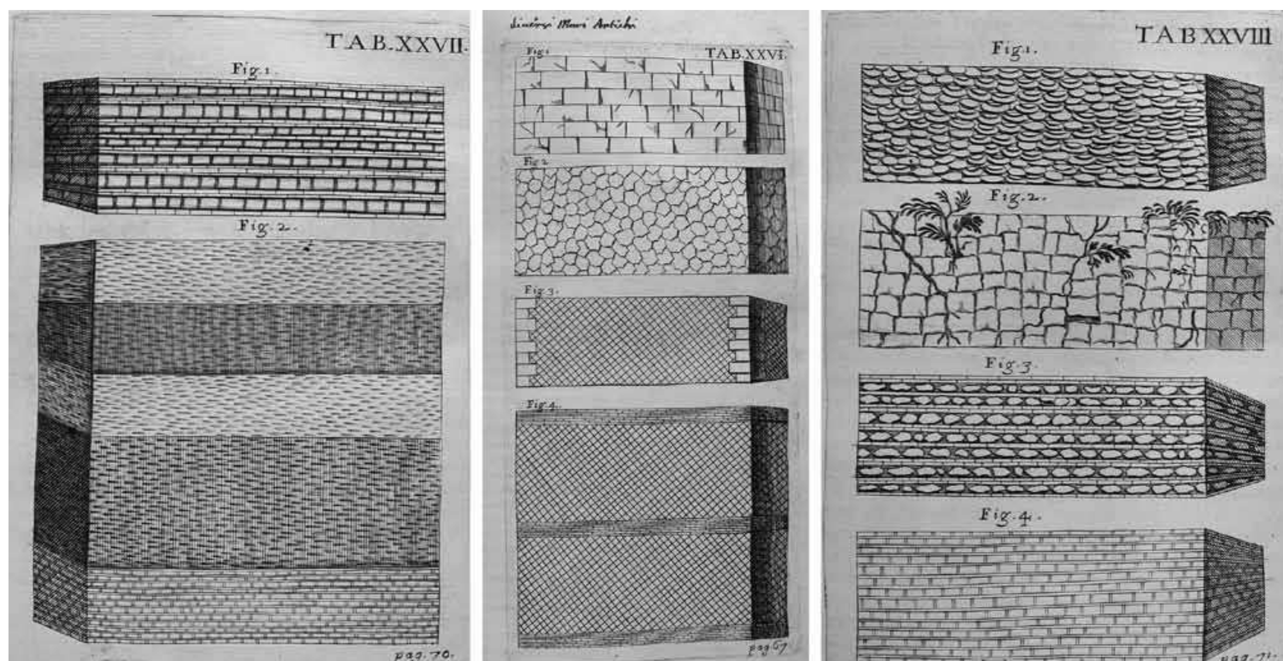



Fig. 1. J. Ciampini. Tipología de paramentos murarios.

Nuestro discurso no podía evitar los peculiares trabajos realizados por los "Pensionnaires" de la Academia de Francia en Roma, elaboraciones gráficas de edificios de época romana que ellos estaban obligados a realizar como paso fundamental para el ejercicio de la profesión de arquitectos. En la consecución de ese objetivo, el reglamento establecía dos años de dedicación al estudio de los elementos arquitectónicos, un tercero al análisis de una parte de la construcción y un cuarto a la documentación del estado actual de los restos y a la restauración gráfica. Se trata evidentemente de conocimientos muy vinculados con la arqueología y la arquitectura romana. Esto permite una formación específicamente técnica que se percibe en los dibujos, aunque la finalidad primera del artista es la restitución de la belleza original del monumento. Estos dibujos, elegidos en un listado ofrecido por la "Académie des Beaux-Arts", restituyen levantamientos y reconstrucciones arquitectónicas de los principales edificios públicos y privados de Pompeya y de Roma.

Aunque originariamente la elección de los monumentos "dignos" de ser representados se basaba en la casualidad o en la "*purezza, la grandiositá ed il classicismo dell'architettura, cosí come la celebritá del monumento*", en un segundo momento percibimos a una interesante colaboración entre las necesidades de los dibujantes y las de los arqueólogos. Se asiste a una multiplicación de descubrimientos arqueológicos que necesitan intervenciones de restauración a las que se va añadiendo una forma de documentación previa que aumenta y consolida la relación artista-arqueólogo. A pesar de la creciente cantidad de estos tipos de colaboraciones, no podemos definir cuanto influyó el punto de vista arqueológico en el levantamiento y las reconstrucciones de los edificios pompeyanos de los "Pensionnaires". Sin embargo, uno de los elementos a destacar, en la óptica de este trabajo, es el tipo de contenido de los "Envois" y la meticulosidad en el estudio de todas las características técnicas del edificio. La observación de los "Envois" confirma una formación académica compleja por parte de los arquitectos, preparados en materias como

las fuentes literarias, la arqueología, la numismática y la historia antigua. Esta formación global produjo un *corpus* de dibujos que, "además de las reconstrucciones más o menos atendibles, ofrece una preciosa tipología de documentos con una alta calidad gráfica, como planos, secciones y levantamientos de alzados. En casos concretos se trata de la única documentación sobre monumentos entonces bien conservados y, ahora, perdidos".

Desde el año de fundación de la Académie Française, el estudio de la arquitectura antigua se convierte en un elemento fundamental en la formación de los arquitectos franceses y permanecerá así hasta la segunda mitad del siglo XIX, momento en el que emerge una visión positivista que define nuevos ámbitos técnicos especializados y nuevas profesionalidades que orientaron a la sectorialización de los estudios.

Nos preguntamos al mismo tiempo que ocurriría en este sentido respecto al tratamiento de la arquitectura en España y que aportan las academias nacionales en el panorama europeo. Anteriormente a la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando destaca evidentemente la figura de Fray Lorenzo. En un panorama generalizado de análisis superficial de la arquitectura romana adquiere un papel de extraordinaria importancia el *Arte y Uso de Architectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás, publicado en Madrid entre los años 1639 y 1664. El conocimiento de la arquitectura de épocas anteriores y las consideraciones sobre el tratado de Vitruvio orientan a este eclesiástico a elegir para su obra una materia poco tratada hasta este momento. Fray Lorenzo se dedica, probablemente por primera vez en la historia de la arquitectura española, a cuestiones de orden técnico y práctico sobre el arte del construir. Las reflexiones más interesantes e innovadoras son las relativas al estudio de los materiales, a las propiedades y a los distintos usos de los mismos. Esta profundización en un tema tan descartado incluso en estudios posteriores, centrada en el detallado estudio de los edificios y de los materiales antiguos, potencia la capacidad de comprender los problemas estáticos y estructurales de los edificios, concluyendo además, con un apartado específico sobre el funcionamiento de arcos y bóvedas (Fig. 2).

Este ejemplo, madurado en la Península Ibérica como respuesta a otra crisis de la construcción y a circunstancias económicas precarias, representa, en todo el panorama europeo, el primer acercamiento concreto a cuestiones de tipo técnico sobre la arquitectura antigua.

En España, el interés por la recuperación de la antigüedad clásica, se materializa en territorio español, en los dictámenes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que impulsa el estudio de los tratados clásicos de arquitectura. La profundización de la formación académica a través del análisis de autores como Vitruvio, Paladio, Vignola o Piranesi, se acompaña con estancias en Roma para alimentar el contacto directo con los monumentos más significativos. De la misma forma que para los "Pensionnaires" de la Academia de Francia, los pensionados españoles tenían la obligación de analizar los edificios y las ruinas de las ciudades remitiendo los dibujos a la Corporación madrileña.

A pesar de que en la Real Academia de San Fernando figuraban desde el inicio estos buenos propósitos en la enseñanza de la Arquitectura, centrada, en ciertos casos en el aprendizaje de aspectos peculiares como por ejemplo la importancia de la cantería para la comprensión de los detalles finales de un edificio y mediante lecciones específicas, se pasó rápidamente a un nuevo enfoque que privilegiaba los aspectos más teóricos, orientados a profundizar en la geometría, el estudio de la perspectiva y las matemáticas. Este impulso a la teoría de la arquitectura condujo, en nuestra opinión, a descentrar la atención hacía el análisis directo de los edificios y, concretamente, de los edificios antiguos conservados en España. A esto es necesario sumar, quizás, un problema vinculado a la escasez de fondos económicos, visto que

veinte años después de la fundación faltaban en la biblioteca volúmenes muy solicitados (Serlio, Scamozzi, Vignola, Fontana, Bernini, Borromini etc.), que constituían la base para orientar el interés hacia la arquitectura clásica.

En ese momento de estancia en Roma estuve preparando un trabajo sobre G.B. Piranesi y las técnicas constructivas romanas, así que inevitablemente nuestra conversación acabó en el dibujante veneciano.

Creo firmemente que con la figura de G.B. Piranesi se produce un cambio sustancial en los conceptos fundamentales de la representación de la arquitectura romana.

Si se observa la totalidad de su obra, en el intento de encontrar el mayor número posible de referencias útiles a la comprensión de los aspectos determinantes de la tecnología edilicia romana, se identifica un filtro específico en la forma de componer las láminas. Sus representaciones gráficas nos permiten plantear la presencia de un hilo conductor constante en relación con el mundo de la construcción, evidente en la casi totalidad de ilustraciones que tratan de edificios antiguos. Es evidente la existencia de detalles de las obras de Piranesi que intentan penetrar en la anatomía de las estructuras romanas para comprender y demostrar "cómo" se construyeron.

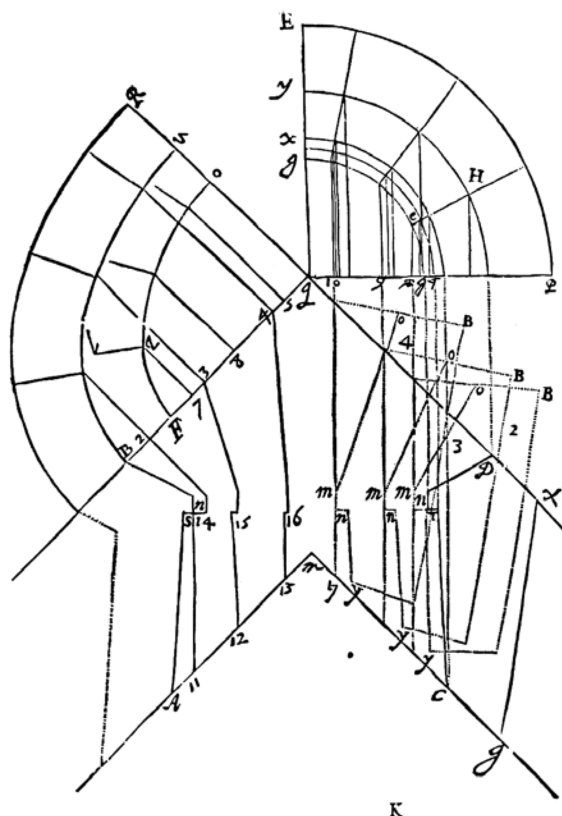



Fig. 2. Fray Lorenzo de San Nicolás. Cálculo para la construcción de arcos.

Piranesi representa un punto de inflexión en el interés del siglo XVIII hacía las antigüedades clásicas y la importancia radica en el papel de transmisor de detalles técnicos olvidados para la historia de los edificios más emblemáticos de la arquitectura romana.

Coincidíamos sobre el hecho indiscutible que *Le Vedute di Roma* han marcado profundamente la visión historiográfica de Roma y no solamente de Roma. La cultura europea de la segunda mitad del siglo XVIII, en un momento de verdadera explosión de la difusión de las imágenes calcográficas ha creado, en términos generales, una sensibilidad propia sobre la visión grandiosa y sublime de Roma muy influenciada por este autor.

Sin embargo, es en un aspecto específico donde Piranesi adquiere, en nuestra opinión, un papel fundamental en la importancia de la relación entre el detalle técnico-constructivo en la representación gráfica de la arquitectura.

En este sentido, nos ha parecido que la totalidad de los ángulos de reflexión y de incidencia del siglo XVIII se mezclan en este "extraño universo de líneas". A partir de sus representaciones gráficas de los edificios romanos se observará un cambio de orientación en la visión de la arquitectura romana, un viraje

hacia la estética del monumento, disociado respecto a la caracterización anatómica y constructiva ofrecida en los dibujos de Piranesi.

Se aprecia una nueva clave de lectura en este sentido en la capacidad de atribuir a un edificio histórico ese valor trascendente de documento mediante la recuperación de los aspectos técnicos, en una época de "marginación" del edificio/monumento respecto a otras clases de objetos (epígrafes, monedas etc.), considerados tradicionalmente más aptos a ofrecer información histórica.

Quisiera terminar con una cita de A. Nibby sobre la necesidad de considerar estos aspectos de la obra de Piranesi y en la que se refuerza la idea de la importancia del veneciano para el conocimiento grafico de la arquitectura romana. En *Delle Antichità di Roma*, en el año 1830, Nibby escribe: "*Piranesi stabilì canoni architettonici che debbono serviré di norma agli archeologi ed agli architetti nelle investigazioni delle fabbriche antiche. Ma le ricerche topografiche di G.B. Piranesi sopra Roma e sopra alcuni luoghi classici del Lazio preparano a questa parte importantissima dell'Archeologia, quella stabilita e quella evidenza di raciocinio che invano erasi fin allora cercata. Al método da lui introdotto bell'indagare l'uso delle fabbriche antiche e la loro nomenclatura deesi attribuire quel canone che meno incerti ci guida nel giudizio degli edifici rimastici de' Romani, vale a dire che per ben conoscere l'uso, lo scopo, ed il nome di un monumento di architettura, fa d'uopo cominciare dall'esame della fabbrica, riconoscere la pianta, analizando lo stile ed i particolari della costruzione materiale e quindi consultare l'autorità de'classici per definirla*"

Estoy convencido de que Ricardo seguía pensando que aquellas imágenes superaban abundantemente mi visión específica y funcional para la explicación de las técnicas constructivas romanas. Estoy convencido de que para él esas imágenes evocaban otras cosas, tenían un sentido más general para la historia de las antigüedades romanas.

Pero los "gnocchi" estaban listos.

## *Bibliografía*


AA.VV. 2003: *Teoria de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*. Köln-Tokio.

Almagro-Gorbea, M.; Mayer, J. (coords.) 2003: *250 años de Arqueología y Patrimonio*. Madrid.

Arce, J.; Olmos, R. (coords.). 1991: *Historiografía de la arqueología y de la historia antigua en España (Siglos XVIII-XX)*. Madrid.

Beltrán Fortes, J., Cacciotti, B., Dupré Raventós, X., Palma Venetucci, B. (eds.) 2003: *Iluminismo e ilustración. Le antichitá e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*. Roma.

Ficacci, L. 2001. *Giovanni Battista Piranesi: Catálogo Completo de Grabados*. Köln.

Gros, P. 1982: "Vitruve: l'architecture et sa théorie, à la lumière des études récentes", *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt,* II, 30.1, 659-695.

Mascoli, L., Pinon, P.; Vallet, G.; Zevi, F. 1981: *Pompei e gli architetti francesi dell'ottocento*. Napoli.

Nibby, A. 1830: *Delle antichitá di Roma*. Roma.

Pagliara, P.N. 1986: "Vitruvio da testo a canone", S. Settis (ed.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana III. Dalla tradizione all'archeologia,* Torino, 2-85.

Pizzo, A. 2011: "*Los patíbulos son andamios*. Giovanni Battista Piranesi y la técnica edilicia de época romana", *Archivo Español de Arqueología* 84, 267-283.

Pucci, G. 1993: *Il passato prossimo. La scienza dell'antichitá alle origini della cultura moderna*. Roma.

Yourcenar, M. 1959-1961: "La mente nera di Piranesi", *Con beneficio d'inventario, Opere. Saggi e Memorie* (ed. 1992. trad. it. ), Milano.

# *Paisajes para pensar. El sentir romano de* lathe biósas

Fabiola Salcedo Garcés
Universidad Complutense de Madrid

*A Ricardo Olmos, maestro en el* kepos.

Quizá por el recuerdo atávico de una vida plena en la Naturaleza, el ser humano ideó ya desde tiempos arcanos el artificio de cerrar entre muros una parcela del mundo silvestre con un fin que no era estrictamente utilitario. Del mismo modo que la caza acabó segregándose de su sentido más funcional y se revistió de un valor suntuario, también el cultivo del huerto adquirió una nueva dimensión que excedía lo puramente económico. De esa nueva alianza pactada con la Tierra nació el *parádeisos*[1], y desde Oriente Medio y Egipto hasta el Mediterráneo, cada cultura evocó a lo largo de los siglos una idea de jardín en la que lo sagrado y lo profano se conjugaban para expresar su manera de sentir el mundo[2].

Crisol del mundo oriental y del mediterráneo, el jardín romano será espejo de todas esas tradiciones[3], pero, al mismo tiempo, su lenguaje formal y su arquitectura reflejarán un espíritu relacionado con los nuevos ideales que se iban abriendo camino en la sociedad romana.

Es bien sabido que a finales del Helenismo penetraron en Roma diversos elementos propios de la cultura griega[4]. Junto al neoaticismo hizo su entrada en la escena romana un nuevo modelo de vida doméstica, de clara raigambre helenística, lo que significa, con cierto acento oriental. Ya desde finales del siglo II a.C. empieza a introducirse –de la mano de los generales romanos que regresaban triunfantes de Grecia, especialmente, de Delos– el concepto de espacio para el deleite.

Siguiendo este objetivo, las nuevas casas se abrirán al paisaje y, a la vez, lo recrearán en sus *viridaria,* que se convertirán en el lugar más apreciado en verano, idóneos para la charla y la reflexión. El primitivo sentido funcional del *hortus* había quedado atrás[5]. Esa nueva manera de vivir, en la que la visión de la vegetación se imbrica con el ejercicio de la *paideia* y del intelecto, serviría de marco para la introducción en Roma del estoicismo, principalmente a través de Panecio, a finales de dicha centuria.

1 Derivado del iranio *Paridaeza*, "muro circundante".

2 Hay una extensa bibliografía sobre el jardín, tratado desde varios puntos de vista. Sobre su sentido y significado, *cf.* Bazin 1990; Francis Hester 1995; sobre la historia del jardín, *cf.* el catálogo de la exposición celebrada en Florencia, *Il Giardino antico da Babilonia a Roma* 2007, con interesantes artículos sobre los *horti romani* a cargo de varios estudiosos como P. Liverani y F. Paolucci, ente otros. Sobre la arquitectura de jardines, en general, *cf.* Ackerman 1997; sobre el legado clásico al jardín medieval y moderno, *cf.* Fariello 2000; Aníbarro 2002.

3 Obra básica sobre los jardines romanos es la ya clásica de Grimal 1969, a la que hay que añadir otras más recientes y revisiones del estado de la cuestión, como las de Tagliolini 1980; Cima y La Rocca 1986; *Íd.* 1998; Cima y Talamo 2005.

4 Sobre la recepción del Helenismo en Roma, *cf.* Coarelli 1971.

5 Sobre esta nueva manera de vivir la casa, *cf.* Zanker 1979; Miesch 1987.

Sin embargo, no hay que perder de vista que, aunque en Roma existieron parques públicos, como los que donó Julio César al pueblo de Roma en el Trastévere[6], la nueva vivencia del jardín romano es algo vinculado a las élites. Será en las residencias privadas de la aristocracia donde se desarrollará este nuevo estilo de vida marcado por el lujo. Y si bien, para algunos, la asimilación de lo griego supuso un verdadero cultivo del intelecto, para otros, la exhibición de la cultura helena se convirtió en ostentación de una posición acomodada y de clase, con un marcado sentido de propaganda personal[7], cayendo, a veces, en lo ridículo, tal y como mordazmente escenificaron en sus obras Juvenal[8], Séneca[9] o Petronio[10].

Sin duda, el espacio por excelencia para desarrollar este estilo de vida era el campo. En esos parajes idílicos del Lacio, la Toscana o la Campania, nobles y *hombres nuevos* levantarán imponentes casas para disfrutar de las *deliciae ruris*, tal y como evoca un poema latino[11], o como ensalza Plinio el joven en una carta a Caninio Rufo, al hablar de su villa toscana[12]. La nueva manera de vivir verá la construcción de villas en terrazas con un sentido de la tridimensionalidad según la cual la naturaleza convivirá con el artificio[13].

Existe una amplísima literatura que ha tratado muy diversos aspectos –espaciales, económicos, arqueológicos, arquitectónicos– en relación a las *villae* rústicas y a las residencias suburbanas romanas con sus jardines[14]. De todos esos aspectos, hay sólo uno en el que pretendo poner aquí el acento, que es la seducción que ejerció, entre la élite romana helenizada, la imagen de una vida apacible en el campo, retirada del día a día de la ciudad.

Ciertamente, los modelos de esta actitud podemos reconocerlos en la *Filosofía del Jardín*, pero la sensibilidad y el carácter romano modelarían aquel *lathe biósas* (fr.551 Usener)[15] adecuándolo al hombre de estado que era el romano, permitiéndole compaginar el ejercicio de la actividad política con ese "vivir apartado" o "vivir en lo oculto", tal como se podría traducir la famosa sentencia epicúrea[16]. Esta recomendación de "pasa desapercibido mientras vivas", no debería interpretarse –así pretendió, entre otros, Plutarco– como una actitud pasiva ante el mundo, propia del aislamiento y el individualismo, sino más bien como la forma de evitar el riesgo del contagio del poder[17]. Ese alejamiento de los fastos de la vida pública y el vivir en lo oculto –hacia el interior de uno mismo– sería la clave para alcanzar el equilibrio y la serenidad o *ataraxía*.

Es precisamente este componente individualista latente en la *Filosofía del Jardín* el que conviviría con el sentido romano de *otium*[18], un ocio activo basado en el estudio, el retiro intelectual y la integración con la naturaleza, pero provisto, casi siempre, de una carga moral *política*. Contrario al *negotium*, ese *otium* intelectual, alejado de la vida urbana, ya considerada entonces frenética y veloz, facilitaba un estado aní-

6 Sobre los *horti* de la ciudad de Roma, en particular, los *lamiani, cf.* Cima y La Rocca 1986; sobre los jardines de la villa de Lúculo en Roma, *cf.* Broise y Jolivet 2002; Cima y Talamo 2005, con bibliografía precedente.

7 Sobre la dimensión ideológica de este tema, *cf.* Marzano 2007, 98 ss. También Beard 1998, 23-32.

8 Juv.2.1–7.

9 *Dial.* 9.9.4.

10 *Sat.* 48.4.

11 *Deliciae ruris* (editado con texto bilingüe latín/italiano en Lucca, Tip.Landi, 1907)

12 *Quid agit Comum, tuae meaeque deliciae? epist. ad Canininium* I, 3 1- 2. La villa toscana de Plinio está identificada con la villa existente en la localidad umbra de San Giustino (Italia), *cf.* Braconi y Uroz 2009.

13 Varrón, *Rust. Proem*; Vitr.V, 11, 128.

14 *Cf.* supra n. 2; también, Kellum 1994; Guzzo 2004; Marzano 2007.

15 Usener 1996.

16 Sobre Epicuro, *cf.* García Gual y Acosta Méndez 1988.

17 *D.L.* X, 6; fr. Usener 163.

18 Sobre el sentido romano de *otium*, *cf.* Bertelli *et alii* 2008.



Fig. 1. Fresco del triclino de la *Casa del Bracciale d'oro*, Pompeya.
Foto Soprintendenza arch. Pompei.

mico sereno[19] con el que se podía servir mejor a la sociedad, a la *res publica*[20]. Aunque desde posiciones opuestas, esta forma de sentir acercaba vertiginosamente a estoicos y epicúreos.

Pasear, leer, escribir, conversar, escuchar…Para alcanzar ese mundo de evocación e introspección era necesario crear un paisaje para la reflexión.

La primera escenografía la brindaba la naturaleza misma, ya fuera la del entorno exterior a la villa o la cultivada en ese *hortus conclusus* que eran los *viridaria*. Conocemos numerosas especies botánicas que crecían en los jardines romanos gracias a las investigaciones llevadas a cabo en los huertos pompeyanos[21],

19 En palabras de Séneca, "paseando se puede leer, dictar, conversar, escuchar" (*Ep.*15,6).
20 Sobre el sentido moral de *otium, cf.* André 1966.
21 Sobre la identificación de especies botánicas a través de restos carbonizados, *cf.* Meyer 1988, 183-229; Ricciardi y Aprile 1988, 317-330.

pero también las tenemos documentadas en la iconografía, gracias al género pictórico *del jardín*[22]. Estos frescos servían también para ambientar una estancia o un salón cuando éstos no tenían acceso directo al exterior, algo habitual en algunas estancias –*cubicula, tablinum*– de las casa romanas cuyas paredes solían ser ciegas. Uno de los casos más representativos en este sentido es la famosa sala de los frescos de la *Villa de Livia* en Primaporta, conservados en el *Museo Nazionale Romano*[23].



Fig. 2. Papiro Herculanense 732. *Villa de los Papiros*. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

A veces, como marco de fondo, se desplegaban en los jardines verdaderos teatros naturales en los que nunca faltaba un elemento, considerado frecuentemente artículo de lujo: el agua. Más allá de su uso para el regadío, el agua *ad voluptates* estaba presente en las residencias de las élites para el uso personal y para los jardines[24].

Cicerón aconsejaba a su hermano Quinto: "*Tendrás una casa de campo de maravilloso atractivo si le añades un estanque y algunos surtidores...*"[25]. Atrás habían quedado también las pequeñas reservas estancadas de agua de los *atrios a la moda de antaño*[26].

Para ornamentar los *viridaria*, los romanos supieron muy bien aunar dos tradiciones seculares en el uso del agua: el agua quieta, en reposo –de tradición religiosa egipcia, espejo del cielo y de Amón[27]– y el agua en movimiento, inspirada en las fuentes de los jardines colgantes del mundo asirio y babilónico[28], que acaso evocaban los torrentes y riachuelos de los vecinos montes de Elam.

Estas dos tradiciones se dan cita en el ecléctico mundo romano y así, encontramos jardines pompeyanos como el de *Octavio Quartio*, en los que se combinan estanques y *euripus* –en clara alusión al mundo isíaco– con ninfeos y fuentes provistas de pequeños saltos de agua[29].

Pero el agua debía invitar a la ensoñación y a la meditación y *no ocultar los pensamientos*, como rezaría siglos más tarde una máxima árabe. Algo tan opuesto al uso que harían del agua los jardines del barroco francés, creados para exaltar el poder del rey absoluto.

Tampoco podían faltar en ese paisaje para la reflexión y la evocación, las obras de arte. Es numeroso el material escultórico que ha llegado procedente de las *villae* y que decoraba tanto el interior de la

22 Sobre el género *de jardín*, *cf.* Sichtermann 1974; Michel 1980; Settis 2008.
23 Sobre los frescos de la Villa de Livia, *cf.* Settis 2008.
24 Broise y Jolivet 1998.
25 Cic. Quinto, 3, 1, 3.
26 Plin., *Ep.* 2, 17,25.
27 Sobre el jardín egipcio, *cf.* Hugonot 1989; Wilkinson 1998.
28 Duval 1980.
29 Sobre la casa de Octavio Quartio y la reconstrucción de su jardín, *cf.* De Carolas *et alii* 1991. Sobre jardines pompeyanos, Jashemski 1979; *ibíd.* 1987; *ibíd.* 1992.

casa –*tablinum, exedrae* o *cubicula*– como las zonas ajardinadas[30]. Las cartas de Plinio el joven[31] y de Cicerón dan testimonio de las esculturas y pinturas que se podían exhibir en el *hortus* y en sus ambientes anexos, como el *gymnasium,* la *palaestra,* el *xystus*. En todos estos lugares, donde se cultiva el ejercicio físico y se ejerce la *paideia,* las imágenes de atletas, oradores o *hermae* de dioses o de filósofos eran buena expresión del esplendor del culto a lo griego, como testimonia el fresco de la *Casa del Bracciale d'oro*, de Pompeya (Fig. 1). Abundaron los retratos de Sócrates, Antístenes, Eurípides, Demóstenes e incluso, de Fidias. Entre fuentes y ninfeos, se emulaba así la práctica griega de colocar hermas, como se había hecho, por ejemplo, en el "lugar de los hermas" del ágora de Atenas, situado entre la *Stoa Poikile* y la *Stoa Basileos*[32].

Pero si algo no podía faltar en un verdadero *otium* intelectual era una buena biblioteca, espacio de conocimiento –por excelencia– y propicio al encuentro y al debate. Sin duda, existieron bien surtidas bibliotecas en las residencias rurales, como la que Lúculo tenía en su grandiosa villa de *Tusculum*[33], frecuentada por ilustres vecinos de la zona. Tal era el caso de Cicerón, cuya residencia se encontraba a una distancia lo suficientemente corta de la de Lúculo que, si "salía de la casa de éste al oscurecer, le daba tiempo a llegar a la suya antes de que fuera completamente de noche"[34]. Se dice que allí se encontró una vez con Catón, con quien mantuvo una viva discusión sobre el *bien supremo*.

Aunque propietario de varias *villae* en suelo itálico, parece que la tusculana era la villa preferida de Cicerón: "*la finca de Tusculum me agrada tanto que sólo me encuentro a gusto conmigo mismo cuando voy allí*" (*Att*. I.6, 2.)[35]. Por su casa pasaron personalidades relevantes de la sociedad romana, como Varrón, Bruto, Salustio, Tirón, Ático, Irzio y Dolabella. En agosto del 67 a.C. escribe a su cuñado Ático: "*resulta admirable el placer que me causa, no ya el disfrute de este lugar, sino incluso su evocación*"[36]. Esa evocación –nutrida con el arte, la lectura y la naturaleza– le permitió escribir importantes obras de carácter político, como las famosas *Disputationes Tusculanas*.

Pero la única biblioteca que se ha conservado de las muchas que debieron existir es la de la *Villa de los Papiros*, junto a Herculano. Esta magnífica residencia, perteneciente a los Pisones, quizá represente el ejemplo más tangible del sentir romano del *lathe biósas* epicúreo[37]. Además de los conjuntos escultóricos que han permanecido casi intactos[38], aparecieron carbonizados los más de 1800 papiros (Fig. 2), que logró reunir, en el s. I a.C., Filodemo de Gádara, filósofo griego contemporáneo de Cicerón. Allí, lejos del bullicio de la ciudad, se dieron cita la vegetación, el agua, el arte y la filosofía, para diseñar un verdadero paisaje para pensar.

30 Neudecker 1988.

31 Mansuelli 1978.

32 Costumbre truncada en el 415 a.C. cuando tuvo lugar la destrucción de todas ellas, algo que fue tomado como signo que amenazaba al estado democrático, *cf.* Wrede 1985, 8 ss.

33 También fue famosa su villa de Roma. Sobre los *Horti Luculliani* de Roma, *cf.* Broise y Jolivet 1998, 189 ss., en *Horti romani* 1998.

34 Cic.*Fin*.3, 2.

35 *Tu velim, si qua ornamenta gymnasiode reperire poteris, quae loci sint eius, quem tu non ignoras, ne praetermittas. Nos Tusculano ita delectamur, ut nobismet ipsis tum denique, cum illo venimus, placeamus. Quid agas omnibus de rebus, et quid acturus sis, fac nos quam diligentissime certiores, Att*. 1. 6,2.

36 *Tu velim, quae Academiae nostrae parasti, quam primum mittas. Mire quam illius loci non modo usus, sed etiam cogitatio delectat* (*Att*. I.11,3).

37 Existe una amplia bibliografía sobre la villa, recogida ampliamente en Zarmakoupi 2010. Interesantes aportaciones en el reciente catálogo de la exposición sobre La Villa de los Papiros, en La Casa del Lector, en Madrid, *cf.* AAVV 2013.

38 Museo Arqueológico de Nápoles. Sobre las esculturas de la villa, *cf.* Mattusch 2006.

Al llegar al final de estas páginas el lector habrá entendido la elección de este tema en un homenaje a Ricardo Olmos. Su nueva vida es ahora muy parecida a la de aquellos romanos que –forzada o voluntariamente– escogieron el retiro intelectual. Y como aquéllos, también el Maestro ha elegido, como paisajes para la reflexión y el pensamiento, las escenografías naturales del parque vecino que antaño sirviera de *retiro* a la nobleza de la corte y el deleite del arte en esa gran galería pictórica que durante siglos fue creciendo por la pasión de coleccionar.

## *Bibliografía*


AA.VV 2013, *La Villa de los Papiros,* Catálogo de la exposición, Casa del Lector, Madrid.

Ackerman, J. 1997: *La Villa. Forma e ideología de las casas de campo,* Madrid.

André, J-M. 1966: *L'otium dans la vie moral et intellectuelle romaine,* Paris.

Aníbarro, M.A. 2002: *La construcción del jardín clásico. Teoría, composición y tipos,* Madrid.

Bazin, G. 1990: *Paradeisos: Historia del jardín,* Barcelona.

Beard, M. 1998: "Imaginary horti: or up the garden path", M. Cima y E. La Rocca (eds.), *Horti Romani.* (Atti del convegno internazionale, 1995), Roma, 23- 32.

Bertelli, C., Malnati, L. y Montevecchi, G. 2008*: Otium: l'arte di vivere nelle domus romane di età imperiale,* Milano.

Braconi, P. y Uroz, J. 2009: "La villa di Plinio il giovane a San Giustino", F. Coarelli y H. Patterson (eds.), *Mercator Placidissimus. The Tiber Valley in Antiquity. New Research in the Upper and Middle Valley,* Rome, 797-809.

Broise, H. y Jolivet, V. 1998: *Il giardino e l'acqua : L'esempio degli horti Luculliani,* Roma.

Broise, H. y Jolivet, V. 2002: "Lo scavo degli horti Luculliani (Villa Medici-Trinità dei Monti)", *Bulletino della Commissione archeologica comunale di Roma* 103, 165-170.

Carrington, R.J. 1931: "Studies in Campanian Villae Rusticae", *Journal of Roman Studies* XXI, 110-130.

Cima, M. y La Rocca, E., (eds.) 1986: *Le Tranquille dimore degli dei: la residenza imperiale degli horti Lamiani* (Roma, maggio-settembre), Venezia.

Cima, M. y La Rocca, E., (eds.) 1998: *Horti Romani. Atti del convegno internazionale* (Roma, 4-6 Maggio1995), Roma.

Cima, M. y Talamo, E. 2005: *Gli horti di Roma antica,* Milano.

Coarelli, F. 1971: "Classe dirigente romana e arti figurative", *Dialoghi di Archeologia* 2, 241-265.

De Carolis, E., Ciarallo, A. y Gallo, E. 1991: "La casa di D. Octavius Quartio (II,2,2). Un essempio di giardino ricostruito sui dati di scavo", *Parchi e giardini storici. Conoscenza, tutela e valorizzazione,* Roma.

Di Pasquale, G. y Paolucci, F. (eds). 2007: *Il Giardino antico da Babilonia a Roma,* Livorno.

Duval, J. 1980: *Les Jardins suspendus de Babylone,* Genève.

Fagiolo, M. 1997: *Roman Gardens. Villas of the country-side,* New York.

Fariello, F. 2000: *Arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo xx,* Madrid.

Francis, M. y Hester, R.T.Jr. 1995: *The Meaning of Gardens,* Cambridge, MA.

García Gual, C. 1998: *Epicuro,* Madrid.

García Gual, C. y Acosta Méndez, E. 1974: *Epicuro. Ética. Génesis de una moral utilitaria,* Barcelona.

Grimal, P. 1969: *Les jardins romaines,* Paris.

Guzzo, P.G. 2004: *Natura e storia nel territorio e nel paesaggio,* Roma.

Hugonot, J.C. 1989: *Le Jardin dans l'Egypte ancienne,* Bern-Berlin-New York.

Jashemski, W. 1979: *The Gardens of Pompei, Herculaneum and the Villas destroyed by Vesuvius,* New York.

Jashemski, W. 1987: "Recently Excavated Gardens and Cultivated Land of the Villas at Boscoreale and Oplontis," *Ancient Roman Villa Gardens*, Washington DC.

Jashemski, W. 1992: "The Gardens of Pompei, Herculaneum and the Villas destroyed by Vesuvius", *Journal of Garden History* 12, nº 2, 102-125.

Kellum, B. 1994: "The Construction of Landscape in Augustan Rome: The Garden Room at the Villa *ad Gallinas*", *Art Bulletin* 76, 211-224.

Mansuelli, G. 1978: "La villa nelle *epistulae* di C. Plinio Cecilio Secondo", *Studi Romagnoli* 24, 59-76.

Marcello, G. 1995: *Philodemus in Italy: the books from Herculaneum*, Ann Arbor, Michigan.

Marzano, A. 2007: *Roman villas in central Italy: a social and economic history*, Leiden.

Mattusch, C.C. 2006: *The Villa dei Papiri at Herculaneum: Life and Afterlife of a Sculpture Collection*, Paul Getty Museum, Los Angeles.

Meyer, F.G. 1988: "Food Plants Identified from Carbonized Remains at Pompeii and Other Vesuvian Sites", *Studia Pompeiana & Classica in Honor of Wilhelmina F. Jashemski*, New Rochelle-New York, 1, 183-229.

Michel, D. 1980: "Pompejanische Gartenmalereien", A. Cahn, E. Simon (eds.), *Tainia. Festschrift für Roland Hampe*, Mainz, 373-404.

Miesch, H. 1987: *Die römische Villa Architektur und Lebensform*, München.

Neudecker, R. 1988: Die *Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz am Rhein.

Plumptre, G. 1994: *Juegos de agua. La presencia del agua en el jardín desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona.

Ricciardi, M. y Grazia Aprile, G. 1988: "Identification of Some Carbonized Plant Remains from the Archaeological Area of Oplontis", *Studia Pompeiana e Classica in Honor of Wilhelmina F. Jashemski*, New Rochelle-New York, vol. 1, 317-30.

Rossiter, J. 1978: *Roman Farm Buildings in Italy*. BAR, International Series, 52, Oxford.

Settis, S. 2008: *Le pareti ingannevoli. La Villa di Livia e la pittura di giardino*, Soprintendenza Archeologica di Roma, Roma.

Sichtermann, H. 1974: "Gemalte Gärten in pompejanischen Zimmern", *Antike Welt* 5, 3, 41-51.

Tagliolini, A. 1980: *I giardini di Roma*, Roma.

Usener, H. (ed.) 1996: *Epicurea*, Stuttgart-Leipzig.

Wilkinson, A. 1998: *The Garden in Ancient Egypt*, London.

Wrede, H. 1985: *Die Antike Herme* I, Mainz am Rheim.

Zanker, P. 1979: "Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks", *Jahrbuch des Deutsches Archaeologisches Institut* 94, 460-523.

Zarmakoupi, M. (ed.) 2010: *The Villa of the Papyri at Herculaneum: Archaeology, Reception, and Digital Reconstruction*, Berlin/NewYork.

# *Iuventas in der Ildefonso-Gruppe*

Erika Simon

Lieber Ricardo Olmos,

für die neuzeitliche Geschichte der berühmten Marmorgruppe im Museo del Prado (Abb. 1) sind zwei Daten wichtig: der Fund in Rom (1623) und – ein Jahrhundert später (1724) – die Aufstellung durch den spanischen König Philipp V. in San Ildefonso[1]. Von jenem Standort aus wuchs der Ruhm der Gruppe, die ab der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Ikone des Klassizismus war[2]. Winckelmann, der das Original nie gesehen hat, behandelte sie in seinen *Monumenti antichi inediti* (1767). Er deutete die beiden Epheben als Orest und Pylades, beim Darbringen des Totenopfers für Agamemnon[3]. Im neuen Prado-Katalog von Stephan Schröder tragen sie die gleichen Namen[4], aber Orest entzündet das Opferfeuer nicht mehr im Gedenken an seinen Vater, sondern vor dem rechts dargestellten Kultbild der taurischen Artemis.

Diese Statuette, die keine Ergänzungen hat[5], bildet zusammen mit den beiden Epheben eine Trias. Die junge Göttin trägt einen Polos, auf ihre Brust fallen zwei lange Locken. Nicht ihr Antlitz wohl aber ihr Gewand, das sie mit der Linken rafft, zeigt archaistischen Stil. Wie längst erkannt, halten ihre rechten Finger ein Ei. Dieses passt kaum zu Artemis weshalb wir nach einem anderen Namen für das kleine Kultbild suchen. Dadurch ändert sich auch die Deutung der beiden Epheben. In ihnen sahen viele Betrachter vor und nach Winckelmann – wie mir scheint überzeugend – die Dioskuren Kastor und Polydeukes[6]. Der letztere war ein Sohn des Zeus und der Leda. Zusammen mit Helena war er aus dem Ei geboren, das sich durch die Schwanengestalt des Gottes gebildet hatte. Vater des Kastor war dagegen Tyndareos, der sterbliche Gemahl der Leda. Aber die Bruderliebe machte die beiden unzertrennlich und zu Söhnen des Zeus (*Dioskouroi*). In Rom, wo man sie Castoresnannte[7], waren sie hoch verehrt. Ihr Tempel am Forum stammte aus dem Beginn der Republik[8]. Noch heute sind sie am Kapitol wie am Quirinal mit ihren Pferden präsent[9].

1 Schröder 2004, 371-378 Nr. 181. – Der Kollegin Evamaria Schmidt in München sei für fruchtbare Diskussion über die Gruppe gedankt.

2 Rügler 2014, 193-206; Schmitz 2014, 207-221.

3 Vgl. vorige Anm. 197-200.

4 Vgl. o. Anm. 1.

5 Die ergänzten Teile sind bei Schröder 2004, 371 in zwei Zeichnungen angegeben, die in Rügler 2014, 196 Abb. 87 wiederholt sind. Der Kopf der linken Figur ist keine neuzeitliche Ergänzung wie Rügler, 2014, 194 schreibt, sondern ein antikes Antinoos-Porträt; vgl. Clairmont 1966, Nr. 40 Taf. 29. Es dürfte unter Kaiser Hadrian anstelle des ursprünglichen Kopfes aufgesetzt worden sein. Deshalb ist die Gruppe aber nicht „aus hadrianischer Zeit" (so Schmitz 2014, 207); vgl. u. Anm. 16.

6 Die frühen Dioskuren-Deutungen sind gesammelt bei Hübner 1862, 77 f.; vgl. auch Schneider-Herrmann 1972,42; Simon 1986b, 110-112.

7 Gury 1986, Hermary 1986.

8 Livius 2, 42, 5. Einweihung 484 v. Chr.; Nash 1961, 210.

9 Lorenz 1976, 17-27; Simon 1998², 35 f. Abb. 35 f.

Ohne Pferde treten die beiden als Zwillinge (Gemini) im Zodiacus auf, so im Kalenderfries aus dem römischen Athen[10]. Sie stehen frontal und legen sich gegenseitig die Hand auf die Schulter. Der linke Ephebe der Ildefonso-Gruppe legt ebenfalls den Arm über Rücken und Schulter des Gefährten. Nach der Körperhaltung hat er auch auf ihn geblickt[11]. Sein ergänzter Kopf, ein antikes Porträt des Antinoos, wurde wohl in der Zeit des Hadrian hinzugefügt[12]. Jener früh verstorbene Liebling des Kaisers intensiviert durch seinen gesenkten Kopf die Melancholie der Gruppe, die auch im modernen Klassizismus erkannt wurde.

Die neuzeitlichen Ergänzungen haben nur im Bereich der Beine das Richtige getroffen. Der fast verlorene linke Arm der rechten Gestalt, der viel zu stark erhoben ist, stört den Umriss der Gruppe. Der Berliner Bildhauer Schadow, dem dieses Werk wie anderen Künstlern Vorbild war, hat den ursprünglichen Sinn der Armbewegung besser verstanden. In seiner Gruppe der zwei preußischen Prinzessinnen Luise und Friederike greift die rechts Stehende zu der schwesterlichen Hand empor, die auf ihrer Schulter liegt[13]. Ähnlich dürfte es in der Ildefonso-Gruppe gewesen sein. Der Arm des Jünglings bewegte sich in Richtung auf die Hand an seiner Schulter[14]. Mit gesenkter Fackel entzündet er Feuer auf einem Altar, dessen Kleinheit dem Kultbild angeglichen ist. Der verlorene rechte Arm des anderen Epheben wurde mit einer Schale ergänzt. Wie ich annehme, hielt er eher eine *acerra* für Weihrauchkörner, denn auf dem kleinen Altar wird ein Rauchopfer vorbereitet[15].

Die beiden ‚Teenager' treten nicht als Ministranten auf sondern handeln in eigener Sache. Da die Gruppe in Rom zutage kam und nach dem Stil in die Zeit des Augustus gehört[16], liegt es nahe, sie mit einem römischen Brauch zu verbinden. Ein wichtiger Tag für junge Römer war das Opfer Fünfzehnjähriger an die Göttin Iuventus (in der Kaiserzeit Iuventas)[17]. Es war der Tag der *toga virilis*. Die Knaben legten die Kinderkleidung ab und erhielten die Männertoga. Augustus feierte seinen Tag der *toga virilis* alljährlich am 18. Oktober, den er allgemein als Fest für Iuventas erklärte[18]. Die Göttin erhielt dabei Opfer gemeinsam mit Spes, der göttlichen Personifikationder Hoffnung[19].

Für Iuventus/Iuventas sind zwei römische Kultstätten bekannt. Die eine lag im kapitolinischen Jupiter-Tempel am Eingang zur Cella der Minerva (Livius 5, 54,7) die andere am Circus Maximus (Livius 36,36, 6). Die erste war ein Tempelchen (Plinius, *nat. hist.* 35, 108: *aedicula*), die zweite ein monumentaler Bau, den M. Livius Salinator, ein Ahne der Kaiserin Livia, 207 v. Chr. in der siegreichen Schlacht gegen Hasdrubal gelobt hatte[20]. Der nicht mehr junge Konsul erhielt damals durch die Göttin Iuventas jugendliche Kraft. Wie Augustus in seinen *res gestae* (19, 2) schreibt, ließ er jenen Tempel restaurieren. Der Princeps war mit der Göttin besonders verbunden. Sie ist wahrscheinlich mit dem Kultbild der

10 Deubner 1956, 252 Nr. 26 Taf. 38; Parrish 1992, 482 Nr. 2 Taf. 258.
11 Vgl. meine Rekonstruktion in Simon 1987, 295 Abb. 3. Der Griff der rechten Gestalt an den Kranz ist jedoch aufzugeben; vgl. u. Anm. 14.
12 Dazu o. Anm. 5.
13 Schmitz 2014, 212 f. Abb. 101.
14 Die o. Anm. 11 zitierte Zeichnung muss verändert werden, da kein Totenopfer (wie damals von mir angenommen) dargebracht wird.
15 Rauchopfer konnten durchaus auf Altären dieser Form stattfinden: Hölscher 2005, 227, Nr. 467 (12/7 v. Chr. und nicht 7. Jh.v. Chr.).
16 Schröder 2004, zu Nr. 181: 10 v. Chr. Andere datieren die Gruppe spätaugusteisch; falsch ist die Datierung von B.Schmitz (o. Anm. 5).
17 Dubourdieu/Simon 2011,
18 Simon 1988, 464 mit Quellen.
19 Hamdorf 1994,804.
20 Münzer 1926, 897 „Livius (Salinator)".

Ildefonso-Gruppe gemeint, dem zwei Jugendliche opfern. Die Kleinheit von Altar und Göttin passt zur *aedicula* innerhalb des Jupiter-Tempels. Auf das ehrwürdige Alter dieses Kultes dürfte das archaische Gewand hinweisen, das auch die beischriftlich gesicherte Iuventas auf Münzen des Antoninus Pius trägt[21]. Für Spes, mit der sie gemeinsam am Tag der *toga virilis* des Augustus verehrt wurde, sind archaistische Darstellungen die Regel[22]. Das Ei in der Rechten der Statuette symbolisiert die Entstehung von Leben durch Jugendkraft[23].

Die beiden Enkel und Adoptivsöhne des Augustus, Gaius und Lucius Caesar[24], feierten in den Jahren 5 und 2 v. Chr. ihren 15. Geburtstag. Sie erhielten dabei vom römischen Ritterstand den Ehrennamen *principes iuventutis*[25]. Ihn hatten in der Zeit der Republik adelige römische Ritter getragen, in der Kaiserzeit diente er als Titel für Nachfolger des Princeps. Das waren zunächst die beiden Caesares, dann zusammen mit Tiberius dessen Neffe Germanicus[26]. Diese beiden rückten als Thronfolger nach, als zuerst Lucius, dann Gaius (2 und 4 n. Chr.) gestorben waren. Auf jene beiden Söhne des Augustus, die ihm „Fortuna als Jünglinge entriß" *(res gestae* 14,1) bezieht sich nach meiner Hypothese die Ildefonso-Gruppe. In ihr treten die Gemini des Zodiacus als Gaius und Lucius auf. Der erhaltene ursprüngliche Kopf des rechten Jünglings, wirkt zwar polykletisch[27] erinnert im Haar aber auch an Bildnisse des Gaius Caesar[28]. Dazu passt, dass die linke Gestalt unter Hadrian mit einem Porträtkopf ergänzt wurde[29]. Die Gemini waren zugleich das Geburtsgestirn des Germanicus, der sich zudem intensiv mit dem Sternenhimmel befasste[30].

Da der Titel *princeps iuventutis* vom römischen Ritterstand verliehen wurde[31], kommt dieser als Auftraggeber unserer Gruppe in Frage und zwar um so mehr, als die *equites Romani* die Castores besonders verehrten. Deren Tempel am Forum wurde 6 n. Chr. von Tiberius in seinem Namen und dem seines verstorbenen Bruders Drusus – des Vaters des Germanicus – neu eingeweiht[32]. Die Ildefonso-Gruppe könnte in diesem Zusammenhang zum Gedenken an die beiden voran gegangenen *principes iuventutis* aufgestellt worden sein. Sie wäre dann nicht mittelaugusteisch zu datieren, wie Stephan Schröder vorschlägt, sondern gehörte zum letzten Lebensjahrzehnt des Augustus, das an Schicksalsschlägen reich war.

21 Simon 1988, 466 Nr. 6 a Taf. 278: Die archaistische Iuventas streut Weihrauch auf ein *turibulum*.
22 Vgl. o. Anm. 19 Taf. 574 f.
23 Vgl. Böhr 2009, 42-53.
24 Mlasowsky, 1996, 249-388; dazu auch o. Anm. 17
25 Beringer 1954, 2299 f.
26 Dazu vorige Anm. - Zu Germanicus: Eck 1998, 963-966.
27 Vgl. Gegenüberstellung der Köpfe in Rügler 2014, 197 Abb. 90/91.
28 Simon 1998: 29-58 und o. Anm. 24.
29 Vgl. o. Anm. 5.
30 Seine Nachdichtung des Epos des Arat ist erhalten (o. Anm. 26).
31 Zu den *equites Romani*: Lintott 1998, 34-38.
32 Will 1955: 599 ff.; Nash 1961, 210; Simon 1986a, 187 f.



## *Bibliographie*


BERINGER, W. 1954: „Princeps iuventutis", *Paulys Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, XXII, 2299 f.

BÖHR, E. 2009: „Das Ei in der griechischen und römischen Antike", R. Jakob (Hrsg.), *Überraschung Ei*. Kat.Ausstellung im Jexhof bei München, Fürstenfeld-Bruck, 42- 53

CLAIRMONT, Ch. 1966: *Die Bildnisse des Antinous. Ein Beitrag zur Porträtplastik unter Kaiser Hadrian*, Genève.

DEUBNER, L. 1956: *Attische Feste*, Berlin.

DUBOURDIEU, A. / SIMON E. 2011: 1.b. „Kindheit und Jugend, Röm/Enfance et adolescence Rome", *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, Los Angeles, 78-80.

ECK, W. 1998: „Germanicus", *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart/Weimar, 4, 963-966.

GURY, Fr. 1986: *s.v.* „Castores", *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* III Zürich, 608-635. Vol. 2 Taf. 489-503.

HAMDORF, Fr.W. 1994: *s.v.* „Spes", *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* VII Zürich, 804-806. Vol. 2, Taf. 574-575.

HERMARY, A. 1986: *s.v.* „Dioskouroi", *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* III Zürich, 567-593, Vol. 2, Taf. 456-477.

HÖLSCHER, T. 2005: „2.b. Kultinstrumente/Strumenti di culto, Katalog" *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* V, Los Angeles, 225-229.

HÜBNER, E. 1862: *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlin.

LINTOTT, A.W. 1998: „Equites Romani", *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart/Weimar, 4, 34-38.

LORENZ, Th. 1976: „Die Dioskuren in der römischen Plastik", *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome* 38, 1976, 17-27.

MLASOWSKY, A. 1996: „Nomini ac fortunae Caesarum proximi. Die Sukzessionspropaganda der römischen Kaiser von Augustus bis Nero im Spiegel der Reichsprägung und der archäologischen Quelle", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 111, 249-388.

MÜNZER, F. 1926: „Livius (Salinator)", *Paulys Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, XIII, 897.

NASH, E. 1961: *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom I und II*. Tübingen.

PARRISH, D. 1992: *s.v.* „Menses", *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* VI Zürich, 479-500. Vol. 2, Taf. 257-271.

RÜGLER, A. 2014: „Die Ildefonso-Gruppe in Winckelmanns Monumenti antichiti ineditіti", M. Kunze, J. Maier Allende (Hrsg.) *Das Vermächtnis von Johann Joachim Winckelmann in Spanien*. Akten des internationalen Kongresses Madrid 20.-21. Oktober 2011. Mainz/Ruhpolding, 193-206.

SCHMITZ, Br. 2014: „Arbild/Leitbild-Die Ildefonso-Gruppe in der deutschen Kunst", M. Kunze, J. Maier Allende (Hrsg.), *Das Vermächtnis von Johann Joachim Winckelmann in Spanien*. Akten des internationalen Kongresses Madrid 20.-21. Oktober 2011. Mainz/Ruhpolding, 207-221.

SCHNEIDER-HERRMANN, G. 1972: „Kultstaute im Tempel auf italischen Vasenbildern", *Bulletin Antieke Beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology* 47, 31-42.

SCHRÖDER, S. F. 2004: *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid II: Idealplastik*. Mainz.

SIMON, E. 1986a: „Die drei Horoskope der Gemma Augustea", *Quaderni Ticinesi (NAC)* 15, 179-190.

SIMON, E. 1986b: *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*. München.

SIMON, E. 1987: „Kriterien zur Deutung „pasitelischer" Gruppen", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 102, 291-304.

SIMON, E. 1988: *s.v.* „Iuventus", *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* IV Zürich, 464-467; Vol. 2 Taf. 277-278.

SIMON, E. 1998: *Ausgewählte Schriften* II, Mainz.

SIMON, E. 1998²: *Die Götter der Römer*, München.

WILL, E. 1954: „Sur quelques figures de la gemma Augustea", *Latomus* 13/4, 597-603.

# *L'Apollo Palatino di Roma e il modello dei rilievi Medinaceli-Budapest*

Mario Torelli
Accademia Nazionale dei Lincei

Non credo che tra i visitatori della mostra di Augusto di Roma alle Scuderie del Quirinale, che si è da poco conclusa, ci sia stato qualcuno che non sia rimasto colpito dal *coup de théâtre* finale: nella sezione conclusiva della mostra per la prima volta è stato possibile ammirare riuniti dei rilievi dispersi tra Budapest, Siviglia e Cordova, sostanzialmente ignoti al pubblico italiano (e non solo a quello), che compongono, sia pur parzialmente, un grande monumento decorato con lastre di marmo lunense contenenti scene «storiche» relative alla battaglia di Azio e a due processioni trionfali. Di questi rilievi due gruppi sono conservati in Spagna, uno alla Casa de Pilatos di Siviglia in proprietà della famiglia Alcalá-Medinaceli, uno a Cordova in proprietà della Duchessa di Cardona, mentre due lastre frammentarie sono esposte al Museo di Budapest, una già in proprietà Arndt ceduta al museo nel 1909 e l'altra giunta nella sede attuale nel 1999 proveniente da Madrid via Algeciras. La storia di questi rilievi, presentata nel catalogo della mostra da Th. Schäfer[1] (su di essi lo stesso Schäfer ha in preparazione un lavoro esaustivo, che tutti attendiamo per aprire la discussione su questo straordinario complesso monumentale), è alla fine semplice. La vulgata attribuisce a questi rilievi, scoperti nel 1570, una provenienza da Avellino: di qui le lastre sarebbero state portate a Napoli, dove, abbandonate le parti più frammentarie e restaurate pesantemente quelle meglio conservate, sarebbero entrate nelle collezioni del vicerè di Napoli Don Pedro Afán de Ribera, poi nominato dal re di Spagna Duca di Alcalá, capostipite di una famiglia ai cui rami ancora appartengono le lastre rimaste in Spagna.

Se la tipologia del monumento di appartenenza risulta di problematica definizione, incerto è anche il significato dell'indicazione ricorrente per la prima comparsa dei rilievi, Avellino, un luogo non particolarmente perspicuo, in cui torna difficile immaginare un edificio che accogliesse i nostri rilievi: più volte si è proposto – purtroppo senza fondamento – di identificare il luogo di originaria, effettiva scoperta dei rilievi con Nola, dove avrebbero ornato un monumento eretto per celebrare il luogo della morte di Augusto. Al contrario, relativamente più semplice appare invece il programma figurativo, sviluppato su tre lati, di cui quello di più facile ricostruzione è decorato con la rappresentazione della battaglia navale di Azio[2] (Fig. 1): la somma approssimativa della lunghezza massima di ciascuna delle lastre conservate porta a far misurare il rilievo più di quattro metri, che forse in origine doveva toccare una misura tra i sei e gli otto metri, pari a 20/25 piedi. Questa scena doveva costituire il lato breve del monumento, una conclusione che si raggiunge se si confronta la lunghezza del lato in questione con quella, anche questa però molto approssimativa, degli altri due lati pervenutici con processione trionfale, comunque maggiore

1 Schäfer 2013.
2 Sul significato fondativo della vittoria di Azio, v. Gurval 1995, e, da ultimo, Hjort Lange 2009.

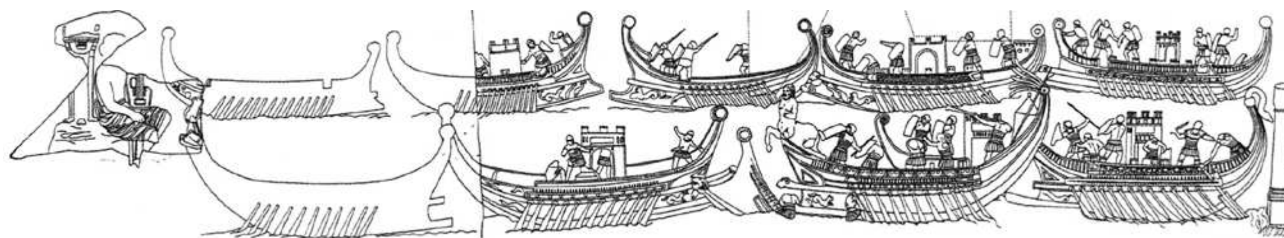


Fig. 1. Ricostruzione del rilievo Budapest-Medinaceli (da Schäfer, in La Rocca 2013, 321).

della lunghezza ricostruita per l'intera battaglia. Lo scontro navale era immaginato in svolgimento in una sorta di baia, delimitata a sn. dalla figura di Apollo seduto su roccia presso un tripode[3], forse l'altura sulla quale Augusto avrebbe poi eretto il suo colossale monumento trionfale culminato dall'altare decorato dalle scene del suo trionfo[4], e a ds. da una colonna, che, come nel celebre mosaico dell'Antro delle Sorti di Praeneste[5], dobbiamo immaginare costituisse l'estremità del molo del porto di Azio, a segnare il luogo di un santuario per i sacrifici agli dei *epibaterioi*. Da questo lato, *pars militaris* del monumento, muovevano le due processioni trionfali: la processione sinistrorsa, che doveva attaccarsi all'estremità sinistra del lato con la battaglia di Azio, certamente intende ricordare il *triumphus triplex* di Ottaviano del 29 a.C., come prova la figura armata e giovanile di *Triumphus Navalis*, personificazione del trionfo aziaco ben riconoscibile per l'attributo dell'aplustre (Fig. 2), interpretato da Schäfer come «generale». Quanto invece all'identificazione della processione destrorsa, vedremo più avanti un'ipotesi del tutto provvisoria, espressa comunque in doverosa attesa dell'edizione complessiva del monumento promessa da Schäfer: fino a questo momento sempre Schäfer ha pubblicato un'anticipazione delle sue idee su questa processione destrorsa in una nota dedicata specificatamente alla lastra iniziale della *pompa*, nella quale data il rilievo all'età di Claudio, interpretandolo come una seconda rappresentazione del *triumphus triplex*.

Dedico con speciale affetto a Ricardo Olmos, alla cui scienza ho tanto di frequente attinto e che è fra le persone a me più care, sempre al mio fianco in quasi quaranta anni di amicizia. Queste poche righe, dirette come sono alla ricostruzione di un possibile modello dei rilievi Budapest-Medinaceli, vogliono essere un piccolo contributo alla filologia di un grande monumento di arte romana in terra spagnola e quindi indirettamente anche al riconoscimento del messaggio ideologico e politico del monumento campano cui i rilievi appartenevano. Punto di partenza è un gruppo di frammenti di rilievo in marmo pentelico con raffigurazione di navi da guerra, provenienti tutti dal Palatino nel cui museo sono conservati. Pochi anni fa questi rilievi, conservati al Museo del Palatino, sono stati pubblicati in maniera ineccepibile da M.A. Tomei[6], alla cui edizione rinvio per tutti i dettagli descrittivi ed esegetici dei frammenti. I rilievi conservati comprendono un frammento maggiore[7] (Fig. 3) con l'immagine di due terzi della parte inferiore di una nave da guerra, munita di rostro e di *proembolon* in movimento verso ds., e tre frammenti minori

3 E' il framento Arndt al Museo di Budapest: Prückner 1980.
4 V. da ultimo Zachos e Pavlidis 2010, 143-146 (con bibliografia precedente).
5 Gullini 1956, tav. VIII, 24.
6 Tomei 2008.
7 Il frammento, che reca il n. inv. 381348 e misura m. 0,80 di lunghezza è l'unico in cui, dietro a una transenna ornata di scudi, siano visibili dei piedi di soldati.



Fig. 2. Particolare di una lastra Medinaceli (da Schäfer, in La Rocca 2013, 321, n. IX.5.10).

sempre con le fiancate di altrettante navi e qualche accenno di remo[8] (Fig. 4), tutte però immaginate in movimento in direzione opposta e cioè verso sn.: la diversa direzione di movimento delle navi dimostra che i rilievi dovevano rappresentare una battaglia navale e non una parata di navi da guerra. Sulla base sia dello stile della scultura, senza dubbio di estrema raffinatezza, che della qualità del marmo, adoperato nelle più importanti opere di arte ufficiale augustea, M.A. Tomei ha giustamente collocato all'epoca di Augusto il monumento di pertinenza e ha parlato della battaglia di Azio come soggetto del rilievo, istituendo così un nesso stretto tra i rilievi e il tempio di Apollo Palatino: purtroppo le provenienze dei frammenti sono tutte largamente sconosciute, tranne una, quella del frammento maggiore, che sembra però sia stato raccolto senza alcun rapporto con un qualsivoglia edificio. Assai di recente, tuttavia, in occasione di una mia visita al Museo del Palatino proprio con M.A. Tomei, nella sala relativa alle costruzioni augustee del *Palatium*, esposto sulla stessa parete, a pochissima distanza del frammento maggiore di nave appartenente alla serie dei rilievi sopra ricordati, ho potuto ammirare ancora un altro brandello di rilievo, questo sì rinvenuto negli ambienti del terrazzo inferiore del Tempio di Apollo e dunque da considerarne parte della decorazione. In tale rilievo è facilmente riconoscibile una porzione, purtroppo non grande, della sommità

8 Il primo frammento reca il n. inv. 473089 e misura m. 0,12 di lunghezza; il secondo reca il n. inv. 11427 e misura m. 0,19 di lunghezza; il terzo reca il n. inv. 487756 e misura m. 0,9 di lunghezza. V.

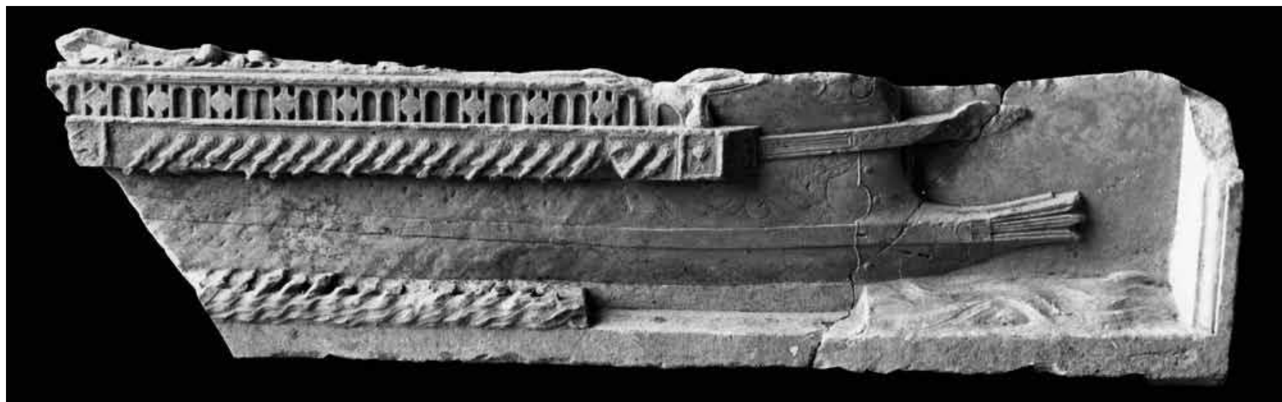


Fig. 3. Roma, Museo Palatino, rilievo frammentario con nave da guerra, n.inv. 381348. Foto: Soprintendenza.

di un tripode[9] (Fig. 5), di cui si distinguono con chiarezza le parti superiori di due dei tre sostegni, parte della vasca ed uno degli anelli; il sostegno di sn. è terminato con un capitello di tipo eolico sormontato da una palmetta libera, mentre il capitello del sostegno di ds. appare liscio. L'altezza contenuta del rilievo e la qualità elevata, quasi metallica, dell'esecuzione rendono compatibile una sua pertinenza alla serie dei rilievi con nave: anche la qualità del marmo, il pentelico, appare importante ai fini dell'attribuzione ad un unico monumento di tutti i frammenti in questione.

Se sono nel giusto nel proporre l'accostamento, tutti i rilievi palatini sembrano costituire il modello dei rilievi divisi tra Spagna e Ungheria: il nuovo frammento con tripode andrebbe a collocarsi all'estrema sinistra della rappresentazione, come nel frammento di Budapest, dove un tripode sovrasta la figura seduta di Apollo; alla destra di questo frammento verrebbero a posizionarsi tutti gli altri con navi, in un ordine che purtroppo non riusciremo mai a ricostruire, fatto salvo il fatto, in sé ovvio, che il frammento palatino maggiore con nave immaginata solcare delle onde si va sicuramente a sistemare nella porzione inferiore della rappresentazione. Tuttavia, anche senza questo accostamento, alla sola luce di almeno due dei tre soggetti dei rilievi Budapest-Medinaceli, la battaglia di Azio e il trionfo del 29 a.C., diventa quasi un obbligo proporre questa serie di rilievi palatini come prototipo aulico, al centro del potere e nel luogo dove tutti ci aspetteremmo di trovarlo, il Palatino e il tempio di Apollo. Questo nuovo dato, l'esistenza, che appare seriamente ipotizzabile, anche se non necessariamente certa, di uno specifico prototipo romano di così grande significato e di così alto livello, collocato nel tempio di Apollo Palatino, viene a costituire un argomento di prim'ordine per ricostruire tanto il monumento romano, di cui ci restituisce nelle grandi linee la struttura narrativa, quanto la sua «copia», il monumento campano, dal quale siamo partiti, naturalmente non nel suo aspetto architettonico, che resta comunque sconosciuta, ma nel suo possibile significato ideologico e nella sua sia pur generica destinazione di opera celebrativa della provincia esemplata su un complesso famoso, vicinissimo al *princeps*.

I rilievi Budapest-Medinaceli sono appunto tutto questo, e cioè una delle tante opere della periferia romana che si propongono esplicitamente come una replica di monumenti dell'Urbe: su questi ultimi monumenti la propaganda imperiale ha molto investito e ne è stata largamente ripagata dall'adesione delle *élites* locali, che, a giudicare dalle testimonianze superstiti, si direbbe sia stata entusiastica. La ricerca,

9 N. inv. 35748 (Palatino 475909), altezza m. 0,25; il frammento è edito in Tomei 1997, 64, n.38.



Fig. 4. Frammenti di rilievi, n. inv. 473089, 11427, 487756. Foto: Soprintendenza.

soprattutto quella dell'ultimo mezzo secolo, ha richiamato continuamente l'esistenza di questo dialogo tra la corte e i *domi nobiles*, vero leit-motiv della creazione del consenso: sempre per motivi di spazio non provo nemmeno a citare una sommaria bibliografia al riguardo, dalla quale nessuno dei protagonisti del dibattito moderno sull'arte romana mancherebbe all'appello. Tuttavia, malgrado la gran quantità di ricerche sull'argomento, ci si è in genere accontentati di riconoscere il carattere di «copia» a fini di omaggio di questi monumenti, senza però mai tracciare i fondamentali della ricezione locale dei messaggi della capitale: in una parola si è rinunciato a stabilire i «codici», antropologici, ideologici, politici e formali, alla base dell'*imitatio urbis* nel suo concreto esplicitarsi, così come la cultura provinciale li ha proposti ora in un'architettura, ora in un rilievo, ora addirittura attraverso dei *patchworks* costruiti con mezzi diversi, facendo ricorso a mere allusioni create con strumenti figurativi vari. Un inventario appena superficiale di queste «copie», «imitazioni» e «citazioni» rivela la grande varietà di soluzioni adottate nel realizzare queste «copie», assieme al profondo radicamento nella mentalità collettiva romana dell'utilità e praticità della replica, come ci viene mostrato in forme parossistiche dalla copistica della scultura e della pittura greche per la decorazione di case e di ville.

Proprio questo genere di pratica, almeno per quanto attiene la replica dei monumenti della propaganda imperiale, ha conosciuto nell'età augustea e nella primissima epoca giulio-claudia il momento di

massimo fulgore, che non ha riscontri in epoche posteriori. Conosciamo repliche di monumenti augustei celebri come l'*Ara Pacis* e l'*Ara Providentiae*, ma le formule seguite nella loro duplicazione sono fra loro radicalmente diverse. Dell'*Ara Pacis* abbiamo la copia del pannello della c.d. Tellus nel rilievo di Cartagine[10], che non sappiamo se fosse inserito in una vera e propria riproduzione del monumento romano o se non ne fosse invece una sorta di piccolo "compendio", limitato alla duplicazione di un solo pannello, e in particolare di quello che tra tutti poteva essere veramente considerato esemplare, tale da poter riassumere tutto l'altare. Di tipo più completo è la replica dell'*Ara Providentiae*, che rispetta, a quanto sembra, il modello eretto nel *Campus Agrippae*, a noi noto dalla serie monetale del *Divus Augustus Pater*[11]: la replica in questione, ricostruita da T. Nogales Basarrete[12], sorgeva nel foro della colonia Augusta Emeria, una città nella quale, a partire dalle prime scoperte di W. Trillmich[13], si è riconosciuta un'altra, ancor più rilevante «copia», il c.d. Foro Provinciale di Mérida, pensato come sintetica riproduzione dell'impianto e della decorazione del Foro di Augusto di Roma[14]. Come si vede, nel trasmigrare nella periferia dell'impero i monumenti di Roma possono venire trasformati e reinterpretati al punto che la loro architettura originale può persino essere priva di rapporti tipologici con la "copia" provinciale. Sempre alla propaganda augustea fanno riferimento i rilievi di Ravenna[15] e di Algeri[16], accomunati dal fatto che è alquanto problematico dichiararne in maniera precisa il modello, ma sembrano proporsi come puro e semplice collage di immagini, destinate a ricreare un'atmosfera di consenso ai messaggi della *domus divina*, senza per questo voler riprodurre nella sua interezza alcun monumento della capitale. La casistica delle repliche appare dunque un tema che non è stato ancora affrontato in maniera esaustiva, così da poterci fornire indicazioni certe su due distinti livelli: il primo riguarda la collocazione, nel troppo imperfettamente noto complesso del tempio di Apollo Palatino, del grande monumento celebrativo di Azio e dell'Apollo Palatino di Roma con il rilievo della battaglia di Azio; l'altro livello si riferisce invece alle strategie seguite dai committenti campani nel riproporre in tutto o in parte il «modello» romano e, di conseguenza le finalità implicite nell'opera da loro realizzata, che resta comunque piena di interrogativi.

A questo punto, da quanto abbiamo visto finora, si aprono due diverse possibilità ermeneutiche. Come prima eventualità possiamo ipotizzare che il monumento campano riproducesse *in toto* un prototipo palatino, «copiando» senza sostanziali modifiche il rilievo di Azio e i due rilievi trionfali, che andrebbero allora ambedue riferiti ad Augusto. Immaginando che il tipo di decorazione a rilievo riprenda quella della cella del tempio di Apollo Sosiano, potremmo congetturare che la scena della battaglia navale ornasse la parete di fondo e i due con scena di trionfo quelle laterali. Se l'ipotesi fosse coonestata da altri fatti, il monumento campano ci restituirebbe la «copia» di un grande contesto di Roma, anche se i rilievi Budapest-Medinaceli, per la loro comunque ridotta estensione, andrebbero ancora una volta considerati solo nelle grandi linee replica fedele all'originale: in ogni caso infatti questi rilievi difficilmente potrebbero essere destinati a decorare la cella di un tempio eretto a somiglianza del tempio palatino, tenuto conto che i rilievi Budapest-Medinaceli, per l'altezza di m. 1,07 delle lastre appaiono troppo alti per una finalità analoga.

10 Taiuti 2013.
11 Sull'*Ara Providentiae*, v. Torelli 1992², 64-66.
12 Nogales Basarrate 2000.
13 Trillmich 1992.
14 Castillo 2013.
15 Mariani 1995.
16 Il rilievo è ignorato dalla straripante letteratura sui ritratti giulio-claudi e sulla propaganda augustea: breve menzione in Zanker 1968, 22, tav. 47.



Fig. 5. Frammento di rilievo, n. inv. 35748. Foto: Soprintendenza.

Come seconda eventualità possiamo contemplare l'ipotesi che il monumento campano combinasse la «copia» del rilievo aziaco del Palatino con una o più rappresentazioni trionfali tratte da un altro complesso celebrativo, venendo cosi a costituire un vero e proprio *pastiche* destinato a celebrare Augusto in maniera "aggiornata". Se così fosse, si potrebbe a questo punto contemplare anche l'ipotesi che la seconda processione dei rilievi Budapest-Medinaceli, quella con andamento destrorso, rappresenti il trionfo illirico di Tiberio, significativamente rievocato perché facesse da *pendant* a quello triplice di Augusto. In questa prospettiva le tazze di Boscoreale, di norma ritenute opere celebrative delle imprese militari tiberiane[17] ed a queste cronologicamente vicine, possono avere un gran significato, specialmente se databili all'inizio del regno, forse prima della crisi della sistemazione successoria del 22/23, vera svolta nella psicologia e nei comportamenti politici del *princeps*: le tazze sembrano provare che Tiberio nutrisse il preciso intento di fare del proprio trionfo un momento celebrativo importante del regno, anche se non abbiamo fonti su monumenti ufficiali eretti a commemorare il trionfo, cui attribuire la processione servita da modello di una parte dei rilievi Budapest-Medinaceli. D'altro canto i prototipi delle due rappresentazioni trionfali difficilmente potevano far parte di uno stesso monumento: la processione sinistrorsa, per il soggetto sicuramente augustea, appare assai poco realistica, popolata com'è di divinità e di personificazioni, con il carro trionfale rappresentato vuoto, tema non insolito nell'immaginario ufficiale del trionfo[18], quando invece sappiamo che nel trionfo del 29 a.C. aveva ospitato i due eredi fanciulli di Ottaviano, Marcello e Tiberio, dato certificato dai rilievi che decoravano l'altare di Nicopoli[19], mentre Suetonio[20] precisa che i due fanciulli erano a cavallo sugli *equi funales*. Al contrario, la processione destrorsa è assai più fedele alle regole della c.d. rappresentazione storica, ricca di dettagli propri della *pompa triumphalis*, con pochissimi interventi di figure astratte ed allegoriche, nel caso specifico *Virtus* colta nell'atto di guidare il carro del trionfatore, caratteristiche queste che rendono ai miei occhi più verosimile la seconda eventualità, quella del ricorso a fonti diverse per la ideazione dei rilievi Budapest-Medinaceli.

17 Baratte 1991.
18 Schhäfer 2008, 140, fig. 5, su sesterzio del 35-37 d.C.
19 Schhäfer 2008, 143, fig. 11.
20 Suet. *Tib*. 6.

Anche se non mi sento di localizzare *tout-court* questo elaborato e pretenzioso monumento provinciale a Nola destinato a celebrare l'apoteosi del fondatore dell'impero nel luogo della sua morte, il monumento campano sembra rispondere ai due sentimenti dominanti derivati dalla morte di Augusto, l'emozione popolare per la perdita di una persona dal forte carisma e l'incertezza politica provocata dalla delicatezza del momento in cui si è avuto il passaggio dei poteri a Tiberio. Questo monumento andrebbe allora considerato come un *pastiche* composto della copia del monumento esposto nel tempio di Apollo Palatino e di una rappresentazione ufficiale del trionfo aziaco (la processione sinistrorsa), molto probabilmente da immaginare appartenente allo stesso complesso palatino, mentre la matrice dell'altra processione appare diversa e potrebbe replicare un monumento destinato a celebrare il trionfo illirico di Tiberio o anche soltanto essere privo di un modello urbano preciso.

## *Bibliografia*


Baratte, F. 1991: "Arts précieux et propagande impériale au début de l'empire romain. L'exemple des deux coupes de Boscoreale", *Revue du Louvre* 41, 24-39.

Castillo, E. 2013: "Sculture da *Emerita Augusta*", La Rocca, E. (ed.) 2013: *Augusto (Catalogo della Mostra, Roma, 18 ottobre 2013-9 febbraio 2014)*, Milano, 306-308.

Gullini, G. 1956: *I mosaici di Palestrina*, Roma.

Gurval, R.A. 1995: *Actium and Augustus*, Ann Arbor.

Hjort Lange, C. 2009: *Res Publica Constituta. Actium, Apollo and the Accomplishment of the Triumviral Assignment*, Leiden.

Mariani, E. 1995: *Il rilievo di Ravenna*, in *Augusto in Cisalpina. Ritratti augustei e giulio-claudi in Italia settentrionale*, Bologna, 243-254.

Nogales Basarrate, T. 2000: "El relieve histórico de M. Agrippa, los relieves de Pan Caliente y el altar del Foro emeritense", *Espacio, tiempo y forma*. Revista de la Facultad de Geografía e Historia, s. II, Historia antigua, 13, 391-423.

Prückner, H. 1980: "Das Budapester Aktium-Relief", *Forschungen und Funde. Festschrift Bernhard Neutsch*, Innsbruck, 357-366.

Schäfer, Th. 2008: "Ein frühkaiserzeitliches Relief mit pompa triumphalis", H. Krasser, D. Pausch & I. Petrovic (eds.), *Triplici invectus Triumpho. Der römisches Triumph in augusteischer Zeit*, Stuttgart, 137-154.

Schäfer, Th. 2013: "Ciclo di rilievi Medinaceli", E. La Rocca (ed.), *Augusto (Catalogo della Mostra, Roma, 18 ottobre 2013-9 febbraio 2014)*, Milano, 321-323.

Taiuti, A. 2013: "Rilievo cd. della *Tellus* de Cartagine", E. La Rocca (ed.), *Augusto (Catalogo della Mostra, Roma, 18 ottobre 2013-9 febbraio 2014)*, Milano, 245.

Tomei, M.A. 1997: *Museo Palatino*, Roma.

Tomei, M.A. 2008: *Rilievi con navi dal Palatino. Monumento celebrativo della Battaglia di Azio,* E. La Rocca, P. Leon & C. Parisi Presicce (eds.), *Le due patrie acquisite. Studi di Archeologia dedicati a Walter Trillmich (BCom Suppl. 18)*, Roma, 393-398.

Torelli, M. 1992[2]: *Typology and Structure of the Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor.

Trillmich, W. 1992: "El niño Ascanio ("Diana cazadora") de Mérida en el Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 10, 25-38.

Zachos, K.L. y Pavlidis, E.A. 2010: "Nikopolis, die Siegesstadt bei Actium. Die Forschungsergebnisse der letzten Jahre", H. Frielinghaus & J. Stroszek (eds.), *Neue Forschungen zu griechischen Städten und Heiligtümer. Festschrift für Burkhardt Wesenberg zum 65. Geburstag (Beiträge zur Archäologie Griechenlands, 1)*, Mohnsee, 139-160.

Zanker, P. 1968: *Forum Augustum. Das Bildprogramm*, Tübingen.

# *Riflessioni sul programma figurativo del Foro di Augusto e il nuovo allestimento dell'Aula del Colosso nel Museo dei Fori Imperiali*

Lucrezia Ungaro
Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano

Recenti ed autorevoli pubblicazioni toccano il tema del programma figurativo del Foro di Augusto. Le riflessioni che ne derivano offrono spunti per diverse letture dei materiali archeologici già affrontati in altre sedi, ma sempre suscettibili di nuove interpretazioni.

Con l'occasione offerta da questo libro, frutto del comune sentimento di stima e amicizia per Ricardo Olmos, torniamo su alcuni temi augustei toccati da monografie e cataloghi di mostre importanti e presentiamo il nuovo allestimento della sala dedicata all'Aula del Colosso nella sezione del Museo dei Fori Imperiali sul Foro di Augusto.

Come abbiamo già sottolineato nella distribuzione degli apparati scultorei gioca un ruolo importante la destinazione d'uso e la decorazione dell'Aula del Colosso[1].

Il Foro votato nel 42 a.C. comincia ad essere costruito certamente dopo il 27 a.C., quando Ottaviano viene insignito del titolo di *Augustus*e secondo recente letteratura dal 17 a.C.Il programma figurativo, testamento marmoreo, si specchia nel testamento scritto, le *Res Gestae*, ed è collegato al più ampio programma di riassetto del Foro Romano (con la *Basilica Aemilia* restaurata, il Tempio del *Divus Iulius*) e del Foro di Cesare[2].

La destinazione funzionale degli ampi portici e delle quattro esedre è certamente collegata alle attività giudiziarie[3].

In questo quadro si innesta sul fondo del portico settentrionale l'Aula quadrangolare certamente coeva al resto dell'impianto del Foro: per realizzarla si modifica drasticamente l'edificio oggi noto come Casa dei Cavalieri di Rodi[4]. I particolari costruttivi all'interno dell'aula stessa parlano di modifiche in corso d'opera nella costruzione del podio che ospitava la statua colossale ad avviso di alcuni studiosi dedicata al *Genius Augusti*[5].

Le impronte sul podio e i pochi ma significativi resti delle due mani in marmo pario lichnites restituiscono una statua di circa 11 metri di altezza, certamente un acrolito, ma diverso da altri pure noti ma caratterizzati da parti nude a tutto tondo, mentre nel nostro caso i frammenti mostrano che foderavano una struttura portante in altro materiale[6]. Le misure stesse dell'acrolito lo annoverano tra gli esempi conosciuti di "gigantismo" in architettura e decorazione scultoreo-architettonica[7].

1 Ungaro 2008a; Ungaro 2008b.
2 Haselberg 2007; La Rocca 2013b: 201a, 92-105.
3 Carnabuci 2011, 103-139.
4 Ganzert 1999, 116-118, fig.2a, 2b.
5 Ripari 1993, 3-14; Ungaro 2008b, 29-64.
6 Oltre agli esempi già citati, aggiungo Pergola 2011, 235-249; Agnoli 2014, scheda 29, 347-348.
7 Importante per inquadrare questa tematica: Domingo *et alii* 2011, 222-27.

## *Il Colosso è il Genius o Marte Ultore?*

Nella sua ultima importante monografia, *From Republic to Empire. Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome*, John Pollini[8] critica la proposta di una statua vestita come il *genius Augusti* che viene formalizzato con la "rinascita" del culto dei Lares e del *genius Augusti*, appunto, che si chiama così perché riferito ad Ottaviano denominato Augusto. Una prima alternativa, ovvero che si sia trattato della statua seminuda del *Divus Augustus* con asta nella mano destra, si basa sull'ipotesi che il Colosso sia stato realizzato e inserito nell'Aula successivamente, da Claudio, il quale secondo Plinio avrebbe modificato i ritratti di Alessandro Magno in Augusto nei dipinti ospitati nell'ambiente stesso[9].

L'A. in una seconda proposta attribuiscei frammenti alla statua di culto di *Mars Ultor* secondo il modello di riferimento, ovverola statua che comunemente si ricostruisce dalla copia in marmo di età flavia dell'originale augusteo, conservata nei Musei Capitolini[10]: la posizione della mano destra che sosterrebbe in questo caso un rotolo, potrebbe corrispondere, ma nella copia flavia, fortemente restaurata, l'indice non è chiuso come nel nostro frammentodal Foro. Inoltre, i segni di microfessurazioni presenti sulla traccia dell'alloggiamento dell'oggetto cilindrico fanno pensare al distacco violento di un elemento metallico, piuttosto che in pietra.

Inoltre, resta il fatto che la preziosa pianta del 1927, dove compaiono i ritrovamenti del primo periodo dello scavo, segnala il rinvenimento del frammento di mano destra (con numero rosso 103) nell'Aula del Colosso, insieme a frammenti architettonici certamente pertinenti l'Aula stessa[11]. La collocazione "in caduta" dei frammenti segnalati sulla pianta e riportati in un elenco scritto a mano, corrispondono puntualmente ai diversi apparati architettonico-scultorei, pertanto, rimaniamo dell'avviso che i materiali pertinenti le mani appartengano al Colosso.

Le caratteristiche costruttive dell'Aula e del podio (con la coerenza di tutti i materiali) parlano della contemporaneità Foro-Aula e, all'interno della seconda, della contemporaneità decorazione parietale-podio-statua. Per questo, se la statua è inserita fin dal 2 a.C., Augusto si sarà dovuto rappresentare in modo coerente da un lato alla funzione tribunale-basilica, dall'altro alla sua nuova veste di pacificatore e mediatore tra il divino e l'umano. Questa è una delle ragioni per cui il *Genius* viene propostocapite *velato* in funzione sacerdotale come sugli altari, ma naturalmente resta una proposta.

## *L'occhio ritrovato e la struttura della testa del Colosso*

Su questo tema torna Letizia Abbondanza nel catalogo della bella mostra *Apoteosi, da uomini a dei. Il Mausoleo di Adriano*[12]. Infatti, l'A. ha ripreso in considerazione la testa colossale oggi nel cortile della Pigna nei Musei Vaticani, con una nuova approfondita disamina La testa è conservata in originale solo nella parte inferiore; la fronte e la cavità oculare sono di restauro, ma quel che resta degli angoli degli occhi mostrerebbe, a suo avviso, le palpebre superiori sovrapposte alle inferiori come nel ritratto di Ottaviano tipo Alcudia, il primo tipo isolato nella grande messe di ritratti, riferito quindi all'inizio dell'età augustea[13]. L'A. sostiene che il contornodelle parti inserite sarebbe molto simile al profilo dell'occhio

8 Pollini 2012, 24-25.
9 Plin., *NH* 35.27, 93-94: si veda oltre per i dipinti.
10 Romeo 2010, 184-191.
11 Ungaro 2008b, 30-32 in particolare.
12 Abbondanza 2014, 124-137.
13 Zanker 2013, 153-159.

rinvenuto al Foro e che potrebbero corrispondere anche le misure. L'accostamento è intrigante, ma deve essere provata la provenienza della testa della Pigna dal Foro augusteo e si dovrebbe capire di più della demolizione della statua. Infatti, nella tarda antichità tra V e VI secolo sono attestati violenti terremoti che potrebbero aver seriamente danneggiato alcune parti del Foro e favorito l'opera di destrutturazione del complesso (il cui toponimo scompare molto prima di quelli degli altri Fori imperiali)[14]. Infatti, come abbiamo scritto, l'Aula conserva gran parte del pavimento in lastre marmoree, tracce vistose sul medesimo di incendio, e viene, ad un certo punto, obliterata con la costruzione di un muro che ripropone il sistema della nicchia come nell'esedra; nel muro sono inseriti quali materiali da costruzione e di risulta, frammenti di capitelli di lesena e di lastre dipinte[15]. Il Tempio di Marte Ultore sarà oggetto di un sistematico smantellamento tra V e VI sec. d.C., come testimonia l'iscrizione su un blocco tuttora conservato nell'area[16].

Nei Mercati di Traiano, studiando la struttura della Grande Aula, è stato appurato che alcuni presidi antisismici sono stati applicati a seguito del terremoto del 443 d.C.[17]. La cortina laterizia del muro aggiunto davanti l'Aula è stata datata grosso modo al V sec. d.C. L'insieme di questi dati fa pensare alla obliterazione dell'Aula per eventi traumatici, non tanto per l'intervento dei cristiani nei confronti di simboli pagani.

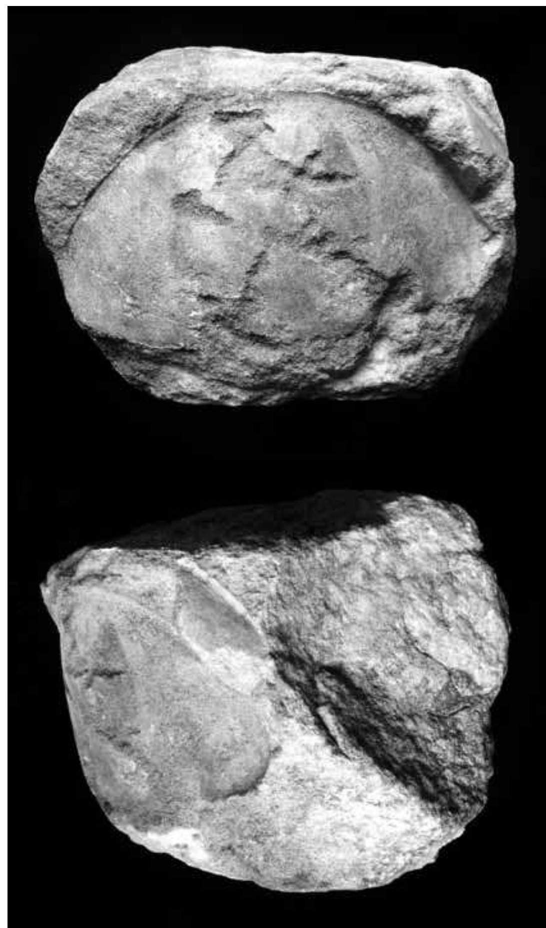


Fig. 1a e 1b. Aula del Colosso. Frammento di volto dell'acrolito. Prospetto ("a") e profilo dal lato interno dell'occhio destro ("b")

L'occhio destro compatibile per misure e qualità del marmo con i frammenti delle mani del Colosso, ha la superficie compromessa proprio dagli effetti di un incendio: riproponiamo le fotografie realizzate durante il restauro di diversi anni fa, accanto all'immagine del reperto "ritrovato", per fortuna, madanneggiato probabilmente all'epoca del furto di diversi reperti augustei solo in parte rinvenuti[18]. Già all'epoca del restauro erano state rilevate la perdita del modellato intorno al globo oculare, la decoesione del marmo, fratturazioni diffuse, ma anche erano evidenti tracce di policromia (nero di vite) a definire la pupilla, l'iride e il con-

14 Come già segnalato vi sono riscontri certi dei terremoti degli anni 443 d.C., 448 d.C. e 508 d.C., preceduti dall'invasione dei Goti nel 410 d.C.: Ungaro 2010, 20 e nota 16 con bibliografia precedente; Speranza 2010, 139-144.

15 *Cf.* anche Ungaro 2007b, 231-240.

16 Santangeli Valenzani 2007, 114-165.

17 *Cf. supra* nota 14..

18 Nel corso del 1992 furono perpetrati vari furti in diversi depositi della Sovrintendenza; fortunatamente alla fine del 1992 fu individuata l'organizzazione criminale e avviata un'inchiesta giudiziaria molto importante. Nel frattempo, sono state profondamente cambiate le modalità di accesso ai depositi e realizzati impianti antintrusione e di sicurezza. Per l'accesso ai materiali e al loro riordino abbiamo dovuto attendere diverso tempo per motivi legati alle indagini e ai finanziamenti.

torno dell'occhio (Fig. 1b)[19]. Le sue misure sono coerenti con quelle degli arti conservate, ma la struttura dell'intera testa potrebbe rispondere a criteri e necessità molto particolari dettate dall'altezza, dal sistema di aggancio alla parete, dalla necessità o meno di rivestire anche in questo caso un'anima interna della statua in altro materiale. In altre parole non sappiamo se il volto fosse applicato come una "maschera" ad un supporto o se la testa completa fosse agganciata al muro con la sua parte posteriore lavorata *ad hoc*.

### *Alcune delle opere greche nel Foro di Augusto*

Nell'Aula altro tema delicato è quello della collocazione dei *pinakes* di Apelle e viene trattato nel libro "*Ornamenta Urbis*. Opere d'arte greche negli spazi romani" di Alessandra Bravi[20].

Viene affrontato l'inserimento delle opere greche nei Fori Imperiali, dove acquistano uno specifico significato politico. Nel foro di Augusto vengono ad inserirsi tra simboli dichiarati della guerra, strumento per raggiungere la pace, e "memorie" della storia di Roma, cui si affiancano miti e fondamenti religiosi: tutto concorre a giustificare e sostenere l'ascesa al potere di Ottaviano Augusto.

I quadri in questione sono quelli di Apelle, pittore dell'epoca di Alessandro Magno, realizzati dopo la sua morte, alla corte di Tolemeo e descritti da Plinio[21] e secondo alcuni studiosi ripresi anche da da Servio[22]. Plinio li colloca in un primo passo *in celeberrima parte* e in un secondo passo *in fori sui celeberrimis partibus:* i quadri rappresentano uno Castore e Polluce con la Vittoria e Alessandro Magno, l'altro la Guerra con le mani legate e Alessandro trionfante sul suo carro. A nostro avviso *celeberrima*è la parte più frequentata piuttosto che la più rinomata[23]. Alessandra Bravi propone di collocare il primo quadro nell'Aula del Colosso per la possibile identificazione nei gemelli mitici dei giovani eredi designati da Augusto, Gaio e Lucio Cesari[24]; mentre il secondo sarebbe più consono ad un luogo di maggiore transito come il porticato occidentale verso il Foro di Cesare, perché più legato al concetto del *furor* e del *bellum* sconfitti, come sottolinea Servio (pur non nominando esplicitamente Apelle) nel suo commento all'Eneide in un periodo in cui la struttura del Foro è stata modificata con l'eliminazione delle due esedre minori. Ricordiamo che Ovidio fa esplicito riferimento alla presenza di armi esposte in punti strategici per l'accesso al Foro[25], che eradiffusa infatti la pratica di "metterle in mostra" in cataste nei portici e che anche sul podio del Tempio di Marte Ultore si notano cavità prodotte dall'asportazione di elementi metallici, che forse servivano proprio ad appendere armi.

Nella veduta acquerellata in cui abbiamo cercato di restituire l'ambiente dell'Aula, sono stati inseriti i quadri, ma la proposta era e resta generica; le tracce di possibili ante a chiusura e protezione dei quadri non prova ovviamente di *quali* quadri si potesse trattare realmente; le tracce molto irregolari di scalpellatura dei blocchi di tufo fanno pensare alla necessità di alloggiare "oggetti" con un materiale per applicarli al fondo[26].

19 Ungaro 2008b, 49.
20 Bravi 2012, 141-149.
21 Plin., *Nat.*,, 35, 27; 35, 93-94.
22 Serv., *ad Aen.*, I, 294.
23 Il dubbio l'ho avanzato già in Ungaro 2004, 29; Ungaro 2008b, 33.
24 Negli stessi anni intorno al 2 a.C. i due sono designati *consules* e *principes iuventutis* e rappresentati ufficialmente, mentre viene inaugurato il Tempio di Marte Ultore pochi anni dopo l'apertura del Foro.
25 Ov., *fast.*, 5. 561-562.
26 Pollini 2013 e commento alla veduta.

Il tema delle armi deve essere stato particolarmente delicato da affrontare e rendere pubblico, visto il dramma della sconfitta di Crasso a Carre ed il recupero delle insegne per via diplomatica solo nel 20 a.C.: l'inizio reale dei lavori per il Foro e il Tempio (e quindi l'Aula) viene posto intorno al 17 a.C. quindi con la concreta possibilità di formulare un programma figurativo complessivo in cui fosse esplicitato l'uso della guerra per raggiungere la pace. Tutti popoli "orientali" in questo periodo sono accumunati sotto il concetto di *barbaritas* e in questo quadro si va ad inserire la presenza sugli attici di *Korai* e scudi monumentali con l'inserimento della raffigurazione di divinità come Giove Ammone e "barbari" con torques, su cui non torniamo in questa sede[27].

Il nesso con *l'imitatio Alexandri* (e con Pompeo[28]) tendeva già ad attenuarsi e "diluirsi" nella nuova fase politica del *princeps,primus inter pares* e *pater patriae*, che è più interessato ad accentuare il suo ruolo etico, quale augure nel senso di fondatore della città come Romolo, *exemplum* per i Romani nella riscoperta dei *mores maiorum*.

### *L'allestimento della sala dedicata all'Aula del Colosso*

Sulla base dell'osservazione del pubblico ed essendo trascorsi sette anni dall'inaugurazione del Museo dei Fori Imperiali[29], abbiamo ritenuto di dover apportare delle modifiche all'esposizione permanente nella prospettiva anche di implementarlo[30].

Soprattutto i materiali pertinenti il Colosso apparivano poco valorizzati nel primo allestimento; a questo si era aggiunto il felice ritrovamento dell'occhio proprio pochissimo tempo dopo l'inaugurazione del Museo, e meritava di essere esposto.

L'attuale proposta[31] prevede la creazione di un piano di appoggio in metallo su cui disporre i tre principali frammenti cercando di assecondarne la posizione originaria, importante e molto delicata soprattutto per la mano sinistra, il cui apparato venoso rivela la posizione verso il basso, mentre il polso pertinente il lato interno del braccio destro verrà collocato prossimo al frammento di mano destra e sarà sostenuto da un elemento cilindrico in polimetilmetacrilato. Il frammento della mano destra con l'indice piegato e l'alloggiamento per un oggetto cilindrico, verrà posto sul piano. Un ruolo determinante giocano la grafica su una lastra di fondo in polimetilmetacrilato e un nuovo video multimediale: infatti, la lastra sarà trattata per ospitare la grafica e verrà aperta per ospitare "la finestra" multimediale. Col disegno sarà proposto il dimensionamento reale degli arti e il video ne offrirà la ricostruzione tridimensionale con informazioni essenziali sulle misure. L'aspetto più complicato è stato inserire l'occhio ed al momento attuale prevediamo la sua collocazione ad un livello abbastanza alto in corrispondenza del grafico del volto appena accennato del personaggio cui doveva appartenere. Il nesso frammenti-grafica si giocherà sul trattamento del fondo della lastra con diverse sfumature come appare dal progetto preliminare che mostriamo (Fig. 2).

27 Bravi 2012, 149; per l'esame di questi *cf.* Ungaro 2011con ampia bibliografia. Per un inquadramento generale *cf.* La Rocca 2013b, 184-201 con ampia bibliografia commentata.

28 *Cf.* per la possibile identificazione sui rilievi Medinaceli: Schaefer 2013, 321-323.

29 Ungaro 2007a, 144-151; Ungaro 2008c, 47-49 con immagine allestimento originario.

30 Gli interventi di revisione e modifica dell'allestimento sono eseguiti con la direzione scientifica di chi scrive e di Marina Milella; la nuova progettazione della sala dedicata all'Aula del Colosso si deve ad Andrea Mandara.

31 E' in corso di ultimazione il progetto della grafica ed è in corso di realizzazione il supporto mentre scriviamo.

Speriamo così di offrire al pubblico maggiori informazioni su questi frammenti tanto eccezionali quanto criptici se non vengono resi "parlanti" da una buona esposizione, e permettere agli studiosi di continuare a ragionare sulla loro pertinenza e struttura.

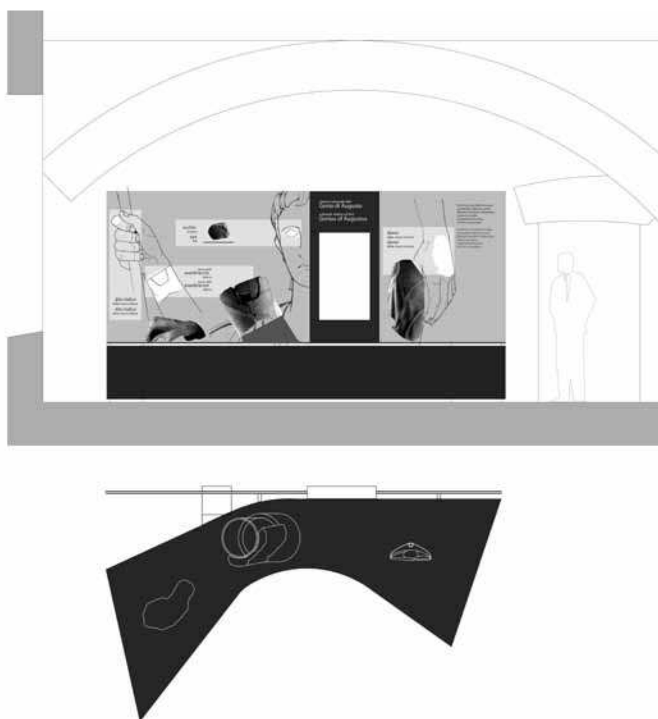


Fig. 2. Museo dei Fori Imperiali. Sezione Foro di Augusto. Sala dedicata all'Aula del Colosso: prospetto e pianta del nuovo allestimento.

## *Bibliografia*


Abbondanza, L. 2014: "Il ritratto di Augusto del Cortile della Pigna: un'ipotesi di lavoro", L. Abbondanza, F. Coarelli, E. Lo Sardo (cur.), *Apoteosi, da uomini a dei. Il Mausoleo di Adriano,* (catalogo della mostra), Roma, 124-137.

Agnoli, N. 2014: "Ritratto colossale di Augusto da Palestrina", L. Abbondanza, F. Coarelli, E. Lo Sardo (cur.), *Apoteosi, da uomini a dei. Il Mausoleo di Adriano,* (catalogo della mostra) Roma, scheda 29, 347-348.

Bravi, A. 2012: *Ornamenta urbis. Opere d'arte greche negli spazi romani,* Bibliotheca Archaeologica 28, Bari.

Carnabuci, E. 2010: "Forma e funzione del Foro di Augusto", R. Meneghini, R. Santangeli Valenzani (eds), *Scavi dei Fori imperiali. Foro di Augusto-L'area centrale,* Roma,103-139.

Domingo, J.A.; Mar, R.; Pensabene, P. 2011: "El *Templum Divi Claudii*. Decoración y elementos arquitectónicos para su reconstrucción", *Archivo Español de Arqueología,* 84, 207-230.

Ganzert, J. 1999: “Stadt-Umland/Umland-Stadt: Beziehungsrichtungen am Beispiel des Augusteischen Rom”, E.L. Schwandner, Kl. Rheidt (eds.), *Stadt und Umland, Bauforschungskolloquium,* (Berlin 1997), 115-119.

Haselberg, L. 2007: Urbem adornare: *die Stadt Rom und ihre Gestaltumwandlung unter Augustus, (Rome's Urban Metamorphosis under Augustus,* English translation of the mail text by Alexander Thein), Journal of Roman Archaeology Supplementary Series 64, Portsmouth (RI).

La Rocca, E. 2013 a: “La Roma di mattoni diventa di marmo”, E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco, C. Giroire, D. Roger, (catalogo mostra a cura di), *Augusto,* Milano, 92-105.

La Rocca, E. 2013 b: “La costruzione di una nuova classicità”, E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco, C. Giroire, D. Roger, (catalogo mostra a cura di), *Augusto,* Milano,183-201.

Pergola, S. 2011: “La statua di culto del tempio di Bellona: una proposta di ricostruzione iconografica”, *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* CXII, Roma, 235-249.

Pollini, J. 2012: *From Republic to Empire. Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome,* Oklahoma Series in Classical Culture 48, University of Oklahoma Press.

Ripari, A. 1993: “L'Aula del Colosso nel Foro di Augusto”, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n.s. fasc. 21, 3-14.

Romeo, I. 2010: “19.1. Statua colossale di Marte Ultore (cd Pirro)”, E. La Rocca, C. Parisi Presicce (cur.), *Musei Capitolini, 1, Le sculture di Palazzo Nuovo,* Milano, 184-191.

Santangeli Valenzani, R. 2007: “I Fori Imperiali nel medioevo e nell'età moderna”, R. Meneghini, R. Santangeli Valenzani, *I Fori Imperiali. Gli scavi del Comune di Roma (1991-2007),* Roma, 114-165.

Schaefer, Th. 2013: “Ciclo di rilievi Medinaceli”, E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco, C. Giroire, D. Roger, (catalogo mostra a cura di), *Augusto*, Milano, 321-323.

Speranza, E. 2010: “La volta della Grande Aula: analisi critica di ipotesi archeologiche mediante l'uso dei poligoni funicolari”, L. Ungaro, M.P. Del Moro, P. Vitti (cur.), *I Mercati di Traiano restituiti. Studi e restauri 2005-2007*, Roma, 131-144.

Ungaro, L. 2004: “La decorazione architettonica del Foro di Augusto a Roma”, S. F. Ramallo (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente,* (Cartagena 2003), Murcia, 17-35.

Ungaro, L. 2007a: *Il Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano,* (cur.), Milano.

Ungaro, L. 2007b: “Roma, Foro di Augusto, Aula del Colosso. Il rivestimento parietale in marmo dipinto: analisi di laboratorio e ricostruzione”, C. Angelelli (cur.), *Atti del XII Colloquio AISCOM,* Padova-Brescia 2006, Tivoli, 231-240.

Ungaro, L. 2008a: “Storia, mito, rappresentazione: il programma figurativo del Foro di Augusto e l'Aula del Colosso”, E. La Rocca, P. León, C. Parisi Presicce (cur.), *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich,* 2007, Roma, 399-417.

Ungaro, L. 2008b: “L'Aula del Colosso nel Foro di Augusto”, J.M. Noguera Celdrán, E. Conde Guerri (coords.), *Actas V Reunión sobre Escultura Romana en Hispania,* Murcia, 29-64.

Ungaro, L. 2008c: “Il Foro di Augusto”, L. Ungaro (a cura di), *Museo dei Fori Imperiali, Mercati di Traiano. Guida*, Milano, 40-54.

Ungaro, L. 2010: “Gli interventi sul monumento: i segni del tempo”, L. Ungaro, M.P. Del Moro, M. Vitti (cur.), *I Mercati di Traiano restituiti. Studi e restauri 2005-2007*, Roma,13-28.

Ungaro, L. 2011: “Il cantiere del Foro di Augusto, luogo di sperimentazione e modello formale”, T. Nogales, I. Rodà (coords.), *Roma y las provincias: modelo y difusión*, (Mérida 2009), Roma, 43-62.

Zanker, P. 2013: “La costruzione dell'immagine di Augusto”, E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco, C. Giroire, D. Roger, *Augusto*, (catalogo mostra a cura di), Milano, 153-159.

# *Reflexiones sobre los talleres de cerámica ática identificados en la ciudad griega de* Emporion *(Empúries)*

Xavier Aquilué y Mª Teresa Miró
Centre Iberia Graeca-Museu d'Arqueologia de Catalunya
Servei d'Arqueologia i Paleontologia de la Generalitat de Catalunya

## *Introducción*

Presentamos en este trabajo, que dedicamos al profesor Ricardo Olmos al que tanto debemos y admiramos desde el punto de vista profesional y personal, una relación de los talleres de cerámica ática de figuras negras y de figuras rojas identificados hasta el momento en la ciudad griega de *Emporion* (Empúries, l'Escala, Girona). La fundación de *Emporion* hacia el 575 a.C., en el pequeño asentamiento de la *Palaiapolis*, en el actual pueblo de Sant Martí d'Empúries, permitió consolidar un enclave comercial foceo-massaliota de forma permanente en el extremo occidental del Mediterráneo. La creación, hacia el 550 a.C., de un segundo asentamiento emporitano, al sur de la *Palaiapolis*, que conocemos con el nombre de "Neápolis", facilitó el crecimiento demográfico y urbanístico de la factoría y consecuentemente también la ampliación de sus instalaciones portuarias y de su actividad comercial. No es necesario señalar la importancia que adquirió *Emporion* a partir de este momento como centro de comercialización y de distribución de los productos griegos (y no sólo griegos) en la península ibérica. Las excavaciones arqueológicas desarrolladas de forma oficial desde el año 1908 hasta la actualidad, tanto en los sectores urbanos de la *Palaiapolis* y de la Neápolis de *Emporion* como en sus necrópolis, han permitido recuperar una parte importante de la cultura material de los emporitanos durante sus primeros siglos de vida. El conocimiento de esta cultura material es imprescindible para poder plantear qué productos comerciales llegaron a la ciudad, cuáles de ellos se documentan en los asentamientos indígenas de la península ibérica como resultado de las relaciones comerciales que establecieron con *Emporion* y cómo evolucionó este comercio a lo largo del tiempo. Los trabajos de investigación de las producciones de cerámica ática de los siglos VI a IV a.C. permiten, cada vez más, identificar los talleres áticos que fabricaron las cerámicas que se encuentran tanto en *Emporion* como en el resto de los asentamientos indígenas peninsulares. Esta identificación de los talleres de producción es básica para conocer los mecanismos del comercio de los vasos griegos en *Emporion* y su distribución en Iberia a través de los circuitos comerciales de los emporitanos. Por ello, reunimos ahora el listado de los talleres áticos identificados en Empúries de los materiales que se encuentran publicados en las diferentes monografías y artículos sobre el yacimiento y también en las bases informáticas de datos del Beazley Archive de la Universidad de Oxford[1] y del Centro Iberia Graeca[2].

1 www.beazley.ox.ac.uk
2 www.iberiagraeca.org

### *Los talleres de cerámica ática de figuras negras*

La cerámica ática de figuras negras está presente en *Emporion* desde la primera mitad del siglo VI a.C. hasta mediados del siglo V a.C. A pesar de la falta de un estudio monográfico y actualizado de esta producción cerámica en Empúries, más de un centenar de vasos han podido ser adscritos a algún taller concreto, habiéndose identificado hasta el momento un total de 36 talleres (Fig. 1a).

Son escasos los ejemplares conocidos correspondientes a la primera mitad del siglo VI a.C. En los contextos cerámicos del primer asentamiento colonial griego de la *Palaiapolis* de *Emporion*, las producciones áticas de figuras negras son poco significativas, habiéndose identificado algunos fragmentos no decorados de las denominadas copas de Siana. Tan sólo 3 talleres (un lécito del pintor Companion of the Polos Painter, otro lécito del pintor de Polos y una copa del Komast Group) han podido ser identificados entre los materiales descontextualizados de esta época.

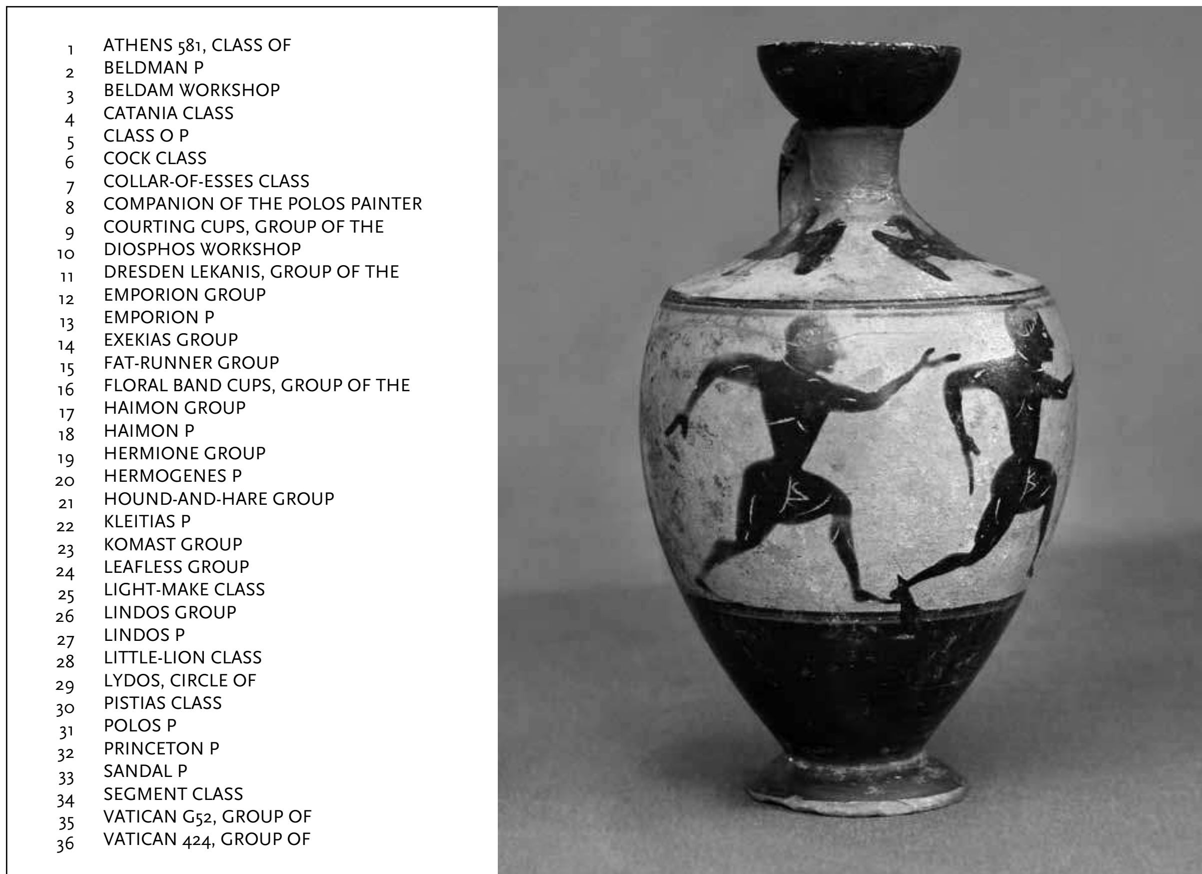
La presencia significativa de las importaciones áticas de figuras negras se produce a partir del 550 a.C., coincidiendo con la fundación del núcleo urbano de la Neápolis y su posterior evolución. Se han podido documentar 29 talleres correspondientes a la segunda mitad del siglo VI a.C.: Class of Athens 581, Class O, Cock Class, Courting Cup Group, Dresden Lekanis Group, del pintor de Emporion y de los talleres relacionados con él (Emporion Painter Group), de Exekias, del Fat-Runner Group, del Herminone Group, de Kleitias, del Leafless Group, del pintor de Lindos y talleres semejantes (Lindos Group), de Lydos, de la Pistias Class, de Princeton, del Sandal, del Segment Class y de los grupos Vatican G52 y Vatican 424. Junto a ellos aparecen los ejemplares más antiguos de las producciones de Catania Class, Collar-of-Esses Class, del pintor de Haimon y los talleres semejantes al mismo (Haimon Painter Group), del pintor de Hermogenes, de Hound-and-Hare Group, Ligth-Make Class y Little-Lion Class. A pesar de que el reducido número de ejemplares documentados no permite hacer ningún tipo de análisis cuantitativo se detecta, de momento, una mayor presencia de piezas procedentes de los talleres de Class of Athens 581, del pintor de Haimon y su grupo (Haimon Painter Group), del Leafless Group y, como no podía ser de otra forma, del denominado "Emporion P" y su grupo (Emporion Painter Group).

Respecto al período del 500 al 450 a.C., el número de talleres identificados es inferior al de la segunda mitad del siglo VI a.C., un hecho lógico dado que en esta época las producciones áticas de cerámica de figuras rojas substituyen progresivamente y de forma definitiva a las cerámicas de figuras negras. A las producciones más modernas de cuatro de los talleres documentados en el período anterior (pintor de Emporion, Emporion Group, pintor de Haimon y Haimon Group), se le unen ahora cuatro nuevos talleres: el del pintor de Beldam y el grupo relacionado con él (Beldam Workshop), el Diosphos Workshop y el Floral Band Cups Group. Se detecta una clara presencia mayoritaria de ejemplares procedentes de los talleres del Haimon Group, del pintor de Beldam y su entorno (Beldam Workshop).

### *Los talleres de cerámica ática de figuras rojas*

En *Emporion* se han podido atribuir vasos a pintores de todos los períodos de producción de la cerámica ática de figuras rojas, desde el último cuarto del siglo VI a.C. hasta el tercer cuarto del siglo IV a.C., identificándose 99 talleres (Fig. 2a y b).

El pintor más antiguo identificado data del último cuarto del siglo VI a.C. y corresponde al Montauban 11 Group.



| | |
|---|---|
| 1 | ATHENS 581, CLASS OF |
| 2 | BELDMAN P |
| 3 | BELDAM WORKSHOP |
| 4 | CATANIA CLASS |
| 5 | CLASS O P |
| 6 | COCK CLASS |
| 7 | COLLAR-OF-ESSES CLASS |
| 8 | COMPANION OF THE POLOS PAINTER |
| 9 | COURTING CUPS, GROUP OF THE |
| 10 | DIOSPHOS WORKSHOP |
| 11 | DRESDEN LEKANIS, GROUP OF THE |
| 12 | EMPORION GROUP |
| 13 | EMPORION P |
| 14 | EXEKIAS GROUP |
| 15 | FAT-RUNNER GROUP |
| 16 | FLORAL BAND CUPS, GROUP OF THE |
| 17 | HAIMON GROUP |
| 18 | HAIMON P |
| 19 | HERMIONE GROUP |
| 20 | HERMOGENES P |
| 21 | HOUND-AND-HARE GROUP |
| 22 | KLEITIAS P |
| 23 | KOMAST GROUP |
| 24 | LEAFLESS GROUP |
| 25 | LIGHT-MAKE CLASS |
| 26 | LINDOS GROUP |
| 27 | LINDOS P |
| 28 | LITTLE-LION CLASS |
| 29 | LYDOS, CIRCLE OF |
| 30 | PISTIAS CLASS |
| 31 | POLOS P |
| 32 | PRINCETON P |
| 33 | SANDAL P |
| 34 | SEGMENT CLASS |
| 35 | VATICAN G52, GROUP OF |
| 36 | VATICAN 424, GROUP OF |

Fig. 1a. Relación de los talleres de cerámica ática de figuras negras documentados en *Emporion*.
Fig. 1b. Lécito de cerámica ática de figuras negras del Fat-Runner Group (550-500 a. C.) procedente de *Emporion*.
Archivo fotográfico: Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona; núm. inventario: MAC-B-412.

En el primer cuarto del siglo v a.C. se han identificado en *Emporion* 25 ejemplares de ocho grandes maestros como los pintores de Kleofrades, de Syriskos, de Colmar, de Briseis, Douris, Makron, el pintor de la Paris Gigantomachy y del círculo del pintor de Brygos.

En el segundo cuarto del siglo v a.C. es cuando aparece un mayor número de pintores y talleres representados dentro de las producciones que llegan al mercado emporitano. En el arcaico final, con 28 ejemplares, se documentan 15 pintores, entre los que destacan el pintor de Agrigento y el de Pan.

En el periodo Clásico inicial (entre el segundo cuarto e inicios del tercer cuarto del siglo v a.C.) se identifican 91 ejemplares que corresponden a 22 pintores. Sin duda, la presencia más importante en número de ejemplares en *Emporion* (65) es la del Taller del pintor de Penthesilea, taller bastante prolífico y del cual también se conocen bastante ejemplares en diferentes yacimientos de la península Ibérica y el Sur de Francia. Los pintores representados en *Emporion* son: Penthesilea, Splanchnoptes, Veii, Pintor de Bologna 417, Pintor de Brussels R330, Orvieto 191A, Pintor de London E777, Pintor de Heidelberg 211, Wedding, Pintor del Agora P5192, Koropi y Pintor de London D12, así como un buen número de vasos procedentes de talleres sin atribución concreta.

En el tercer cuarto del siglo V a.C. sigue habiendo una fuerte producción de cerámica de figuras rojas. Se identifican 14 pintores en 56 ejemplares, 27 de los cuales corresponden al taller del pintor de Eretria y su círculo, y 15 ejemplares al taller del pintor de Marlay y del pintor de Lid.

Durante el último cuarto del siglo V a.C. se identifican 14 talleres en 36 ejemplares, entre los que destacan el pintor de Meidias con 12 ejemplares, y los submeidianos con 8 ejemplares.

Si bien la producción de cerámica que llega durante el siglo IV a.C. es tanto o más grande que la del siglo V a.C., el número de los pintores reconocidos baja espectacularmente.

Del primer cuarto del siglo IV a.C. hay 55 ejemplares, que corresponden a 9 talleres, principalmente del pintor de Meleager y del pintor de Jena con 47 ejemplares.

Durante el segundo cuarto del siglo IV a.C. trabajan una serie de talleres que casi parecen especializados en producir cerámica para la exportación en las zonas más alejadas del mundo griego: el extremo Occidente y las colonias del Mar Negro. Entre estos talleres se encuentran el grupo de Telos con 13 ejemplares, el grupo de Viena 116 con 24 ejemplares, el grupo del Fat Boy con 60 ejemplares, el grupo YZ con 22 ejemplares y vasos del estilo de Kerch, algunos de los cuales datados ya en el tercer cuarto de siglo. En total, en este periodo se identifican 136 ejemplares correspondientes a 16 pintores o grupos.



Fig. 2a. Cratera de campana de cerámica ática de figuras rojas del pintor del Black-Thyrsus (375-350 a. C.) procedente de *Emporion*. Archivo fotográfico: Museu d'Arqueologia de Catalunya-Empúries; núm. inventario: MAC-E-1495.

## *Algunas reflexiones*

En primer lugar hay que destacar la gran variedad de talleres cerámicos áticos documentados en *Emporion* (135 talleres: 36 de figuras negras y 99 de figuras rojas) durante los siglos VI-IV a.C. Tanto en el siglo VI a.C. como en el siglo V a.C. se observan algunas diferencias entre los talleres representados en *Emporion* y los documentados en Iberia. En *Emporion*, por ejemplo, no se encuentran algunos pintores que sí están documentados en otros yacimientos peninsulares, como el pintor de la Gorgona, Tleson, KY o el grupo del Little-Master de cerámica de figuras negras, o los pintores de Heraion, Apollodoros, Washing, Orpheus, Penelope, Curtius, Florence, Pothos o Polygnotos en figuras rojas, constatándose una mayor similitud con los talleres identificados en el Sur de Francia, fruto del comercio de *Massalia* y sus factorías satélites. Por otra parte, hay un buen número de pintores identificados en *Emporion* que todavía no han

1 ACADEMY P
2 AGORA 5192, P OF
3 AGRIGENTO P
4 AKESTORIDES P
5 AKRIDION P
6 AL-MINA P
7 ALKIMACHOS P
8 ALTAMURA P
9 AMPHITRITE P
10 ATHENS 12592, P OF
11 ATHENS 14627, P OF
12 ATHENS 14887, P OF
13 BLACK-THYRSUS P
14 BOLOGNA 417, P OF
15 BONN 1645, P OF
16 BOOT P
17 BRISEIS P
18 BRUSSELS R 330, P OF
19 BRYGOS P
20 CABINET DES MEDAILLES CUP, P OF
21 CALLIOPE P
22 CEAL P
23 CHICAGO P
24 CLINIC P
25 CODRUS P
26 COLMAR P
27 DINOS P
28 DOURIS P
29 DUBLIN P
30 ERETRIA P
31 EUAICHME P
32 EUAION P
33 FAT-BOY GROUP
34 FAUVEL P
35 GROUP G
36 GROUP N OF COOK
37 GROUP O OF SABOUROFF
38 GROUP YZ
39 HEIDELBERG 211, P OF
40 HEIDELBERG 209, P OF
41 HERMONAX P
42 JENA P
43 KADMOS P
44 KARLSRUHE P
45 KERCH P
46 KLEOPHON P
47 KLEOPHRADES P
48 KOROPI P
49 LID P
50 LONDON D 12, P OF
51 LONDON E 100, P OF
52 LONDON E 106, P OF
53 LONDON E 777, P OF
54 LOUVRE CENTAUROMACHY, P OF
55 LOUVRE G 456, P OF
56 MAKRON P
57 MARLAY P
58 MEIDIAS P
59 MEIDIAS P WORKSHOP
60 MELEAGER P
61 MONTAUBAN 11, GROUP OF
62 MONTLAURES P
63 MOURET P
64 MURCIA P
65 NAPLES P
66 NEW YORK CENTAUROMACHY, P OF
67 ORCHARD P
68 ORLEANS P
69 ORVIETO P
70 OTCHET GROUP
71 PAN P
72 PARIS GIGANTOMACHY, P OF THE
73 PENTHESILEA P
74 PENTHESILEA P WORKSHOP
75 POLYGNOTOS, GROUP OF
76 PROVIDENCE P
77 Q P
78 RETORTED P
79 SABOUROFF P
80 SAINT VALENTIN VASES, CLASS OF
81 SCORPION-FISH P
82 SHUVALOV P
83 SIREN P
84 SPLANCHNOPT P
85 SUB-MEIDIAN CUP-GROUP
86 SYRISKOS P
87 TALOS P
88 TELOS GROUP
89 TELOS P
90 UPSALA FISH PLATE, P OF
91 UPSALA P
92 VEII P
93 VIENNA 116, GROUP OF
94 VIENNA 155, P OF
95 VILLA GIULIA P
96 WEDDING P
97 WÜRZBURG 487, P OF
98 WURZBURG GROUP
99 YALE CUP, P OF THE

Fig. 2b. Relación de los talleres de cerámica ática de figuras rojas documentados en *Emporion*.

sido documentados en los yacimientos de la península Ibérica. Este hecho posiblemente obedece a que *Emporion* es una ciudad griega que compra material no únicamente para su distribución comercial sino también para su propio consumo interno.

En general, la mayor parte de los talleres presentes en *Emporion* corresponden a talleres de buena calidad, pero sin llegar al grado de excelencia que alcanzan los vasos griegos documentados, por ejemplo, en el área etrusca. Pese a todo, hay que señalar la presencia en *Emporion* de algún ejemplar de talleres de grandes pintores como Exekias, Kleitias, Kleofrades, Douris o Makron.

*Emporion* actúa desde su fundación en el siglo VI a.C. como un centro redistribuidor de vasos de prestigio, predominantemente áticos, en la península Ibérica, papel que continua teniendo durante todo el siglo V a.C. cuando ejerce de intermediario comercial entre las ciudades mediterráneas con demanda de productos mineros, agrícolas o pesqueros y las áreas donde se encuentran estos productos, como el Sur y el Levante de la península Ibérica.

A mediados del siglo V a.C. se documenta en *Emporion* un gran número de ejemplares de figuras rojas centrado en taller de Penthesilea y en el taller de los pintores de Marlay y de Lid, que, juntamente con los vasos de la Clase de Saint Valentin y los escifos con la lechuza, constituyen un claro horizonte emporitano. Este grupo tiene una gran difusión en buena parte de la península Ibérica, seguramente a partir de las rutas comerciales emporitanas.

En el siglo IV a.C. se produce una estandarización de los talleres que fabrican para el Mediterráneo Occidental. Hay un menor número de pintores en relación a una mayor producción y se constata una gran difusión por toda la península Ibérica de los grupos de Telos, Viena 116 y Fat Boy. Sin embargo, en el Sur peninsular, en la actual Andalucía, se concentra un número de pintores de crateras del grupo de Telos, como el pintor de Toya o el de la Grifomaquia de Oxford, que no están representados en *Emporion*. Asimismo, se detecta también una diferencia en los tipos de los vasos comercializados: mientras que en *Emporion* y en el territorio nororiental predominan los escifos, en el Sur peninsular las copas son las formas mejor representadas. Todo ello hace intuir la existencia de unas rutas de distribución de material ático en el Sur peninsular que no pasan necesariamente por *Emporion*, debiéndose vincular este fenómeno con el auge del comercio púnico y la apertura de nuevos circuitos comerciales. *Emporion* continúa como un centro distribuidor de materiales áticos tanto en el Levante y en el Nordeste peninsular como en los territorios más próximos a ella del Sur de la Galia.

## *Bibliografía*

AA.VV. 2008: *1908-2008. 100 anys d'excavacions arqueològiques a Empúries*, Catálogo de la exposición, Sant Martí d'Empúries (julio-septiembre 2008), Girona.

Almagro, M. 1952: *Las inscripciones ampuritanas griegas, ibéricas y latinas*, Monografías Ampuritanas II, Barcelona.

Almagro, M. 1953: *Las necrópolis de Ampurias, Vol. 1. Introducción y necrópolis griegas*, Monografías Ampuritanas III, Barcelona.

Aquilué, X. 1999 (dir.): *Intervencions arqueològiques a Sant Martí d'Empúries (1994-1996). De l'assentament precolonial a l'Empúries actual*, Monografies Emporitanes 9, Girona.

Aquilué, X. y Cabrera, P. (coords.) 2012: *Iberia Graeca. El legado arqueológico griego en la Península Ibérica*, Centro Iberia Graeca, Girona.

Aquilué, X., Castanyer, P., Santos, M., Tremoleda, J. 2011: "Resultats de les darreres intervencions arqueològiques a la Neàpolis de la ciutat grega d'*Empòrion* (Empúries, l'Escala, Alt Empordà)", *Tribuna d'Arqueologia* 2009, Servei d'Arqueologia i Paleontologia, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 121-147.

Barberà, J. y Sanmartí, E. 1987: *Arte griego en España*, Barcelona.

Cabrera, P. y Sánchez, C. (eds.) 1998: *Los griegos en España. Tras las huellas de Heracles*, Catálogo de la exposición en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (mayo-julio 1998), Madrid.

Domínguez Monedero, A. y Sánchez, C. 2001: *Greek Pottery from the Iberian Peninsula. Archaic and Classical Periods*, Leiden.

Frickenhaus, A. 1908: "Griechische Vasen aus Emporion", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* II, Barcelona, 195-240.

García y Bellido, A. 1948: *Hispania Graeca I-III*, Barcelona.

García Cano, J.M. 1982: *Cerámicas griegas de la región de Murcia*, Murcia.

Jiménez, J. y Ortega, J. 2004: *La cerámica griega en Extremadura*, Cuadernos Emeritenses 28, Mérida.

Jully, J.J. 1976: "Les importations attiques dans la Neapolis d'Ampurias du VIe s. au IVe s.", *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* LIV-1, Bruxelles, 25-51.

Jully, J.J. 1983: *Céramiques grecques ou de type grec et autres céramiques en Languedoc méditerranéen. Roussillon et Catalogne, VIIè-IVè siècles avant notre ère et leur contexte socio-culturel*, Annales littéraires de l'Université de Besançon 275, I-III, Paris-Besançon.

MIRÓ, M.T. 2006: *La ceràmica àtica de figures roges de la ciutat grega d'Emporion,* Monografies Emporitanes 14, Barcelona.

NIETO, X. y SANTOS, M. 2008: *El vaixell grec arcaic de Cala Sant Vicenç,* Monografíes del CASC 7, Girona.

OLCINA, M. y RAMÓN, J.J. (eds.) 2009: *Huellas griegas en la Contestania ibérica,* Catálogo de la exposición en el Museo Arqueológico de Alicante (abril-octubre 2009), Alicante.

PICAZO, M. 1977: *La cerámica ática de Ullastret,* Barcelona.

PUIG, A.Mª. y MARTÍN, A. 2006: *La colònia grega de* Rhode *(Roses, Alt Empordà),* Serie Monográfica 23, Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona, Girona.

ROUILLARD, P. 1991: *Les Grecs et la Péninsule Ibérique du VIIIe au IVe siècle avant Jésus-Christ*, Paris.

SANMARTÍ, E. 1999: "Observaciones acerca de las relaciones económicas entre el mundo foceo del nordeste y el Sur peninsulares en los siglos V y IV a.C.", R.M.S. Centeno, Mª. P. García-Bellido y G. Mora (eds.), *Rutas, ciudades y moneda en Hispania, Actas del* II *EPNA* (Oporto 1998), Anejos de Archivo Español de Arqueología XX, Madrid, 167-174.

SANMARTÍ, E., CASTANYER, P., TREMOLEDA, J., BARBERA, J. 1986: "Las estructuras griegas de los siglos V y IV a. de J.C., halladas en el sector sur de la Neápolis de Ampurias (campaña de excavaciones del año 1986)", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses* 12, Castelló, 141-184.

TRIAS, G. 1968: *Cerámicas griegas de la Península Ibérica*, 2 vols., The William L. Bryant Foundation, Valencia.

# *(Algunos) griegos (más) en Tarteso*

Adolfo J. Domínguez Monedero
Universidad Autónoma de Madrid

Hace 30 años, en agosto de 1984 escribía Ricardo Olmos un artículo titulado "Los griegos en Tarteso: replanteamiento arqueológico-histórico del problema", el cual fue presentado en el Homenaje a Luis Siret celebrado en ese mismo año para conmemorar los 50 años del fallecimiento del insigne hispanista y cuya publicación vería la luz dos años después[1]. Se hacía eco este trabajo de los entonces recientes hallazgos que estaban teniendo lugar en Huelva como consecuencia de excavaciones de urgencia realizadas en distintos puntos de la ciudad, en especial en la calle del Puerto número 10[2] y números 6 y 9, calle Botica números 10-12 y plaza de la Piterilla[3].

Unos años después, el propio Olmos publicó otro artículo con el título "Los griegos en Tartessos: una nueva contrastación entre las fuentes arqueológicas y las literarias"[4] que abordaba algunos de los problemas ya tratados en el artículo previo pero con una mayor atención por las informaciones proporcionadas por las fuentes literarias e integrando ya los primeros hallazgos griegos que mientras tanto habían ido apareciendo en Málaga y cuya publicación aun figuraba como en prensa en el trabajo de Olmos[5].

Naturalmente, no son estas las únicas ocasiones en las que Ricardo Olmos se ha ocupado de este y otros temas relacionados pero me ha parecido oportuno para este homenaje que se le brinda parafrasear el título de sus dos artículos y presentar un brevísimo panorama de lo que hoy conocemos sobre el tema de la presencia griega en Tarteso y que ha sido objeto de su interés a lo largo de tantos años.

Las excavaciones de los años 80 y su análisis permitieron ir introduciendo la posibilidad, primero discutida y cuestionada, pero cada vez más consolidada, de que la arqueología podía aportar la confirmación material de los viajes que autores como Heródoto mencionaban como realizados por griegos, ya fuesen samios (IV, 152), ya foceos (I, 163) hacia Tarteso. Aunque el autor de Halicarnaso habla de ellos como de algo perteneciente a un tiempo pasado, otros autores, en este caso poetas más próximos en el tiempo e, incluso, quizá contemporáneos de esos viajes, tales como Estesícoro o Anacreonte hacen observaciones que sugieren un conocimiento directo y actual del Tarteso al que los griegos, en especial los del Este, están viajando desde (al menos) fines del s. VII y primera mitad del s. VI. Más adelante volveré sobre periodo.

Sin embargo, la presencia de objetos griegos anteriores era hasta hace pocos años muy escasa y entre los que podían datarse en el s. VIII a.C. se conocía tan solo un fragmento de una cratera o píxida

1 Olmos 1986, 584-600.
2 Garrido y Orta, 1994.
3 Fernández 1984.
4 Olmos 1989, 495-521.
5 Gran 1988, 201-222.

ática y un escifo eubeo con la imagen de un pájaro ambas halladas en Huelva. Estas cerámicas y alguna otra eran consideradas e, incluso, lo siguen siendo hoy día por una parte considerable de los estudiosos, productos llegados de la mano de los fenicios. Así Olmos, por no citar más que a nuestro homenajeado, que se hace eco de opiniones expresadas en aquellos momentos por otros investigadores, considera que esas dos cerámicas recién mencionadas "pueden en gran medida explicarse como resultado del comercio fenicio: son seguramente productos de lujo, cuya presencia exótica en Tartessos se ha explicado como presente introductorio de mercado"[6]. Ni tan siquiera el hallazgo de algunas decenas de vasos geométricos griegos datados entre la segunda mitad-finales del s. IX y la primera mitad del s. VIII en otras dos excavaciones de Huelva[7] ha conseguido modificar esta postura. Esas cerámicas corresponden tanto a platos y escifos con semicírculos colgantes encuadrables en la producción subprotogeométrica eubea como a escifos y cántaros que, a pesar de sus formas y decoraciones aticizantes, podrían ser producto de los talleres eubeos que realizan también estas mismas cerámicas y, al tiempo, se encargan de su distribución. Como en los casos que mencionaremos a continuación, es difícil ser más precisos sin ulteriores estudios pero, al menos, la posibilidad de su manufactura en Eubea debería considerarse[8].

Además de ello, nuevos estudios han ido avanzando en el análisis de la toponimia de los lugares terminados en *–oussa* (algunos de ellos presentes en nuestra península) para los que se ha postulado un origen eubeo[9]. Asimismo, algunas de las más antiguas tradiciones griegas relativas al Extremo Occidente y los confines del Océano se han demostrado vinculadas a los ambientes eubeos[10] y otras más referidas a diversos territorios del Mediterráneo central se ha confirmado también que fueron difundidas por los eubeos[11]. No obstante todo ello, se sigue cuestionando la posibilidad de que marinos eubeos hayan podido acceder a esos territorios dentro de empresas de carácter comercial en las que habrían colaborado (e intercambiado experiencias) con otros navegantes como los fenicios en un modelo bien atestiguado en la propia Odisea (XIV, 285-300) más allá de las inevitables referencias a la catadura moral del *partner* fenicio del por otro lado poco digno de confianza Ulises[12].

Al panorama de tempranas importaciones griegas de la primera mitad del s. VIII halladas en Huelva podríamos añadir un fragmento de escifo procedente de El Carambolo[13], con gran probabilidad de origen eubeo a pesar de haber sido publicado como ático, y otro par de copas del yacimiento de La Rebanadilla[14], ambas también, muy probablemente, de manufactura eubea. Es de esperar que nuevas excavaciones vayan aumentando la nómina de productos griegos de esta temprana cronología y que un adecuado análisis permita discernir sus centros de elaboración así como sus paralelos más precisos. Del mismo modo, y puesto que los objetos tienen significado cultural solo entre aquellos que los consideran dignos de aprecio, habría que plantearse si las cerámicas griegas del s. VIII halladas en el área tartésica gozaban realmente de esta consideración entre los fenicios; de ser negativa la respuesta, como a veces se ha planteado[15], uno se preguntaría, entonces, qué sentido tendría poner en sus manos su distribución,

6 Olmos 1989, 500.
7 González de Canales *et alii* 2004, 81-94; *Id.* en prensa.
8 Domínguez, en prensa.
9 García 1996, 105-124; De Hoz 2010, 440-441.
10 Antonelli 1997; López 2004, 1-42.
11 Gras 1992, 27-44; *Id.* 2002, 183-198; Boardman 2006, 195-200; Antonelli 2006, 7-26.
12 Domínguez 2013a, 419-427.
13 Fernández y Rodríguez 2007, 204-205.
14 Sánchez *et alii* 2012, 75; Arancibia *et alii* 2011, 131.
15 Boardman 2004, 149-162.

por limitada que fuera, en el área tartésica. Y todo ello cuando en otros ámbitos contemporáneos, como pueden ser diversos centros itálicos, cada vez se reafirma con más fuerza la distribución por parte de los griegos de Eubea de cerámicas de tipología muy similar a las halladas en la Península Ibérica e incluso, en muchos casos, la elaboración local de cerámicas de tipo eubeo, lo que implica la actividad *in situ* de talleres en los que trabajan artesanos de ese origen o formación[16].

Creo, por consiguiente, que los nuevos hallazgos, interpretados de forma adecuada, permiten remontar la presencia griega en Tarteso al periodo situado entre fines del s. IX y primera mitad del s. VIII a.C., que es bastante anterior al que en la actualidad se viene aceptando por un gran número de estudiosos.

Sin que quede por el momento claro qué ocurre a lo largo del s. VII por lo que se refiere a la presencia griega en el área tartésica, y a pesar de algunos hallazgos cerámicos[17] e, incluso, otros de más fuste como pueden ser cascos, en especial el más antiguo, el de Jerez[18], hoy día tiende a aceptarse que es entre finales del s. VII y primera mitad del s. VI a.C. cuando se atestigua la presencia de griegos, en esta ocasión procedentes, sobre todo, de la Grecia del Este. Precisamente los dos trabajos de Ricardo Olmos cuyos títulos parafraseamos en el presente estudio contribuyeron en gran medida a ir dando contenido material al componente griego en el ámbito tartésico a partir de los resultados de las excavaciones en Huelva que ya se conocían en aquel momento y a los que hemos aludido y que fueron objeto de tratamiento en la Tesis Doctoral, por desgracia aún inédita de Paloma Cabrera (1987), cuya ausencia se ve paliada siquiera en parte por el completo estudio que publicó dicha autora en la revista Huelva Arqueológica[19] y donde ya se planteaban las principales etapas de la presencia griega en el área onubense.

Solo una mínima parte de los materiales griegos hallados desde entonces en Huelva ha sido dada a conocer, permaneciendo una gran cantidad de ellos, difícilmente cuantificable, inéditos[20]; ello hace que, además, sus contextos y proporción con respecto a otras producciones sean también desconocidos. Del mismo modo, la fragmentación de las excavaciones, en solares repartidos por buena parte de la ciudad, impide que nos hagamos una idea de conjunto. En este panorama, la excavación parcial del gran solar que se generó tras el derribo de las fincas situadas en la calle Méndez Núñez 7-13 y plaza de las Monjas 12 supuso un avance fundamental en nuestros conocimientos al detectarse un santuario en el que una parte no menor de las ofrendas depositadas era de tipo griego. Es de nuevo lamentable que solo se haya publicado un breve informe de esa excavación[21] como también lo es que no se prosiguiese la misma en profundidad y que solo conozcamos los materiales pertenecientes a sus niveles inferiores a través de su recogida en penosas circunstancias. Esa gran pérdida se ha visto paliada, por fortuna, por la publicación de esos objetos, entre ellos las cerámicas griegas del s. VIII a que aludíamos páginas atrás[22].

La constatación de que había existido, al menos, un área cultual en toda esta parte baja de la Huelva protohistórica permite, además de sugerir también funciones similares a algunas otras de las estructuras halladas a lo largo de los años en solares próximos[23], entender mejor la dinámica de deposición de las cerámicas griegas que, tal vez, en su mayor parte no correspondan a almacenes como se ha tendido

16 Mercuri 2004.
17 Domínguez y Sánchez 2001, 5-34.
18 Pemán 1941, 407-414; Olmos 1988, 55-56.
19 Cabrera 1988-1989, 41-100.
20 Gómez y Campo 2001, 90.
21 Osuna *et alii* 2001, 177-188.
22 González de Canales *et alii* 2004.
23 Domínguez 2013b, 22-24.

a creer[24] sino a contextos de carácter cultual. Y para reafirmar esta idea nada mejor que los grafitos griegos, entre ellos la dedicatoria a Niethos (calle Puerto, 9), en cuyo estudio participó el propio Ricardo Olmos[25] y las halladas después, entre ellas a Heracles (calle Palacios, 7) o a Hestia (confluencia calle Méndez Núñez con Rafael López) o en otra área de la ciudad como el Cabezo de San Pedro la consagrada a Nike; a todas ellas he dedicado mi atención en un trabajo reciente y a él remito[26]. Aparte de constatarse la presencia en Huelva de otros griegos del Este, como los cnidios y quizá los quiotas, un factor importante viene dado por el hecho de algunas de esas dedicatorias han sido realizadas en cerámicas grises de manufactura local lo que confirma, más allá de toda duda, cómo estos griegos de diversas procedencias interactúan con el entorno realizando dedicatorias a divinidades locales, ya con su propio nombre, ya interpretadas a la griega, en las diversas áreas cultuales que caracterizaban al emporio surgido en Huelva, tal y como era habitual en los restantes emporios que frecuentaban los griegos[27]. A ello habría que añadir la existencia de cerámicas de tipo griego que muestran "una pasta de color verdoso amarillento, muy clara, con abundantes puntos negros, y por el empleo de una pintura negra muy poco adherente" cuyo origen no ha podido ser precisado hasta el momento, habiendo quien apunta a Focea[28] pero sin que podamos descartar una producción local[29], lo que, si en algún momento pudiera confirmarse, demostraría, aún más, la intensidad de la presencia griega en el área tartésica onubense durante, al menos, tres generaciones seguidas.

Más allá de la propia Huelva, sin duda uno de los centros costeros tartésicos más pujante, también Málaga, cuyo vínculo con el mundo tartésico establece, entre otros, la *Ora Maritima* de Avieno (vv. 180-183, 425-430) ha seguido proporcionando materiales griegos además de los que ya mencionaba en su artículo Olmos y de unos tipos muy semejantes a los conocidos en Huelva[30]. Aun cuando el carácter fenicio de Málaga (Malaka) no plantea demasiadas dudas eso no impide una presencia allí de gentes griegas que aprovechan las ventajas comerciales del sitio quizá articuladas a través de la existencia allí de un emporio, al que eventualmente los griegos podrían haberle dado el nombre de Mainake[31].

Más allá de estas áreas costeras, la presencia o la acción griega resulta más difícil de identificar. No insistiré en la posible influencia griega (y no solo fenicia) en las llamadas "cerámicas tartésicas con decoración orientalizante"[32]. Aun cuando hasta hacía poco faltaban prototipos griegos en el área tartésica de los que pudieran derivar los motivos presentes en estas cerámicas, hallazgos recientes de cerámicas figuradas de la Grecia del Este (en Málaga o Huelva) permiten replantear el tema de las influencias observables en estos productos, que son un ejemplo excelente de los procesos de hibridación cultural que están teniendo lugar en estos territorios y que presuponen la existencia de gentes de muy diversos orígenes y tradiciones que interactúan y que generan manifestaciones en las que se combinan diversos elementos para dar lugar a realidades nuevas.

Además de en el terreno de las producciones cerámicas, que no deja de ser una de las manifestaciones artesanales más modestas, nuevos hallazgos y revisiones de otros ya conocidos desde hace tiempo

24 Olmos 1989, 501.
25 Fernández y Olmos 1985, 107-113; Almagro 2004, 200-208.
26 Domínguez 2013b, 11-42.
27 Domínguez 2001, 221-257.
28 Cabrera 1988-1989, 62.
29 Domínguez 2003, 201; González de Canales 2004, 322.
30 Domínguez y Sánchez 2001, 25-29; Cisneros 2006, 79-92; Arancibia y Fernández 2012, 49-65.
31 Domínguez 2006, 49-78.
32 Domínguez 1999, 301-329.

en otros campos como puede ser la escultura empiezan a mostrar o a sugerir la actuación de griegos en el ámbito tartésico. A este respecto podemos traer a colación el hallazgo de un fragmento de estatua en Carmona que, a pesar de su decoración orientalizante, presenta como paralelos más próximos obras de ambiente greco-oriental[33] que difícilmente pueden haber llegado al área tartésica sin la intervención directa de artesanos griegos. O, incluso, el capitel proto-eólico de Cádiz para el que algunos, aun reconociendo sus semejanzas con los capiteles griegos del mismo estilo, postulan prototipos orientales[34], mientras que otros parecen dispuestos a aceptar o a admitir su realización por artesanos jonios[35].

Para concluir estas líneas podríamos insistir en que la aceptación de una presencia griega (sobre todo eubea) en el sudoeste peninsular desde finales del s. IX y primera mitad del s. VIII, supone ante todo dar cuenta de los intereses exploratorios de esos griegos que cada vez se atestiguan con más intensidad en diferentes entornos del Mediterráneo central. En su búsqueda de materias primas, que es el motivo principal que mueve a estos navegantes en esos momentos, entrarían en contacto con otros navegantes, como los que desde las ciudades estado de la costa levantina (Sidón, Tiro, etc.) habían iniciado tiempo antes navegaciones hasta las costas atlánticas con el mismo objetivo. En esos momentos no existen "fenicios" frente a "griegos" sino intereses de élites, con frecuencia interconectadas, que aprovechan experiencias comunes en unos ambientes en los que resulta difícil imponer "monopolios" de ningún tipo. Mientras que los fenicios proseguirán más allá del s. VIII esos contactos, en buena parte porque habrán pasado pronto de una fase meramente comercial a la de los asentamientos, urbanos y no, los eubeos hallarán otras zonas de instalación lejos del ámbito tartésico. Habrá que esperar a finales del s. VII para ver a otros griegos, en este momento procedentes en su mayoría de la Grecia del Este, volver a interesarse por los recursos del área tartésica. Aun cuando también en los primeros momentos que siguieron a los descubrimientos arqueológicos acaecidos en Huelva continuó predominando la prudencia que sugería atribuir la llegada de esas cerámicas a los fenicios[36], la multiplicación de los hallazgos y la constatación epigráfica de una presencia real de griegos en ella, que además realizan dedicatorias a divinidades locales, sincretizadas con las propias, parece haber disipado todas las dudas. Y una vez aceptada esa presencia griega, muy intensa durante la primera mitad del s. VI a.C., la misma no puede dejar de aportar un componente más en la conformación de ese mundo complejo al que conocemos como tartésico.

33 Belén y García 2005, 1199-1213; *Id.* 2006, 43-58; Almagro y Torres 2010, 111-137.
34 Almagro y Torres 2010, 249-251.
35 Gruben 1963, 78-182; Marín y Jiménez 2013, 120-128.
36 Morel 1982, 487-488.

## *Bibliografía*


ALMAGRO GORBEA, M. 2004: "NIETHOS-Néit: The earliest documented Celtic God (c. 575 BC) and the Atlantic relationships between Iberia and Ireland", H. Roche, E. Grogan, J. Bradley, J. Coles y B. Raftery (eds.), *From Megaliths to Metal. Essays in Honour of George Eogan*, Oxford, 200-208.

ALMAGRO GORBEA, M. y TORRES ORTIZ, M. 2010: *La escultura fenicia en Hispania*. Bibliotheca Archaeologica Hispana, 32, Studia Hispano-Phoenicia 6, Madrid.

ANTONELLI, L. 1997: *I Greci oltre Gibilterra. Rappresentazioni mitiche dell'estremo occidente e navigazioni commerciali nello spazio atlantico fra VIII e IV secolo a.C*, Hesperia 8, Roma.

ANTONELLI, L. 2006: "Da Tarsis a Tartesso. Riflessioni sulla presenza greca oltre Gibilterra durante l'età arcaica", *Gerión* 24, 7-26.

ARANCIBIA ROMÁN, A. y FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, L.E. 2012: "El periodo fenicio arcaico en la Bahía de Málaga", E. García Alfonso (ed.), *Diez años de arqueología fenicia en la provincia de Málaga (2001-2010). María del Mar Escalante Aguilar in memoriam*, Sevilla, 49-65.

ARANCIBIA ROMÁN, A., GALINDO, L., JUZGADO, M. y DUMAS, M. 2011: "Aportaciones de las últimas intervenciones a la arqueología fenicia de la Bahía de Málaga", M. Alvarez Martí-Aguilar (ed.), *Fenicios en Tartesos: nuevas perspectivas*, BAR Int. Series 2245, Oxford, 128-149.

BELÉN DEAMOS, M. y GARCÍA MORILLO, M.C. 2005: "Carmona. Una ciudad tartésica con estatuas", S. Celestino Pérez y J. Jiménez Ávila (eds.), *El Periodo Orientalizante. Vol. II*, Anejos Archivo Español de Arqueología 35, Mérida, 1199-1213.

BELÉN DEAMOS, M. y GARCÍA MORILLO, M.C. 2006: "Das tartessische Carmona. Eine Stadt mit Statuen. Zu dem Neufund einer Statuette", *Madrider Mitteilungen* 47, 43-58.

BOARDMAN, J. 2006: "Early Euboean Settlements in the Carthage Area", *Oxford Journal of Archaeology* 25, 195-200.

BOARDMAN, J. 2004: "Copies of pottery: by and for whom?", K. Lomas (ed.), *Greek Identity in the Western Mediterranean. Papers in Honour of Brian Shefton*, Leiden, 149-162.

CABRERA BONET, P. 1987: *El comercio griego en Huelva en época arcaica* (Tesis Doctoral inédita), Madrid.

CABRERA BONET, P. 1988-89: "El comercio foceo en Huelva: cronología y fisonomía", *Tartessos y Huelva, vol. 3, Huelva Arqueológica* 10-11, 41-100.

CISNEROS GARCÍA, M.I. 2006: "Las cerámicas griegas del Museo Picasso Málaga", *Memoria Arqueológica del Museo Picasso Málaga desde los orígenes hasta el siglo V d.C.*, Málaga, 79-92.

DE HOZ, J. 2010: *Historia Lingüística de la Península Ibérica en la Antigüedad. I. Preliminares y mundo meridional prerromano*, Madrid.

DOMÍNGUEZ MONEDERO, A.J. 1999: "Hellenisation in Iberia?: The reception of Greek products and influences by the Iberians", G.R. Tsetskhladze (ed.), *Ancient Greeks West and Est*, Mnemosyne, suppl. 196, Leiden, 301-329.

DOMÍNGUEZ MONEDERO, A.J. 2001: "La religión en el emporion", *Gerión* 19, 221-257.

DOMÍNGUEZ MONEDERO, A.J. 2003: "Archaic Greek Pottery in the Iberian Peninsula. Its Presence in Native Contexts", B.Schmaltz y M. Söldner (eds.), *Griechische Keramik im kulturellen Kontext*, Münster, 201-204.

DOMÍNGUEZ MONEDERO, A.J. 2006: "Fenicios y griegos en el Sur de la Península Ibérica en época arcaica. De Onoba a Mainake", *Tiempos de Púrpura. Málaga antigua y antigüedades hispanas, I, Mainake* 28, 49-78.

DOMÍNGUEZ MONEDERO, A.J. 2013a: "Fenicios y griegos en el Mediterráneo occidental en el s. VIII a.C.", A.M. Arruda (ed.), *Fenícios e púnicos, por terra e mar, vol. I*, Lisboa, 419-427.

DOMÍNGUEZ MONEDERO, A.J. 2013b: "Los primeros griegos en la Península Ibérica (s. IX-VI a.C.): mitos, probabilidades, certezas", M.P. de Hoz y G. Mora (eds.), *El Oriente griego en la Península Ibérica. Epigrafía e Historia*, Madrid, 11-42.

DOMÍNGUEZ MONEDERO, A.J. (en prensa): "Euboeans in the Far West?. New data and interpretations".

Domínguez, A.J. y Sánchez, C. 2001: *Greek Pottery from the Iberian Peninsula. Archaic and Classical Periods*, Leiden.

Fernández Jurado, J. 1984: *La presencia griega arcaica en Huelva*, Huelva.

Fernández Jurado, J. y Olmos, R. 1985: "Una inscripción jonia arcaica en Huelva", *Lucentum* 4, 107-113.

Fernández Flores, A. y Rodríguez Azogue, A. 2007: *Tartessos desvelado. La colonización fenicia del Suroeste peninsular y el origen y ocaso de Tartessos*, Córdoba.

García Alonso, J.L. 1996: "Nombres griegos en -*oussa* en el Mediterráneo Occidental. Análisis lingüístico e histórico", *Complutum* 7, 105-124.

Garrido Roiz, J.P. y Orta García, E.M. 1994: *El hábitat antiguo de Huelva (períodos orientalizante y arcaico). La primera excavación arqueológica en la Calle del Puerto*, Excavaciones Arqueológicas en España 171, Madrid.

Gómez Toscano, F. y Campos Carrasco, J.M. 2001: *Arqueología en la ciudad de Huelva (1966-2000)*, Huelva.

González de Canales, F. 2004: *Del Occidente mítico griego a Tarsis-Tarteso. Fuentes escritas y documentación arqueológica*, Madrid.

González de Canales, F., Serrano, L. y Llompart, J. 2004: *El emporio fenicio precolonial de Huelva (ca. 900-770 a.C.)*, Madrid.

González de Canales, F., Serrano, L., Llompart, J., García, M., Ramón, J. y Domínguez, A.J. (en prensa): "Hallazgos en el estrato antrópico más profundo de la calle Concepción 3 de Huelva".

Gran Aymerich, J.M.J. 1988: "Cerámicas griegas y etruscas de Málaga. Excavaciones de 1980 a 1986", *Archivo Español de Arqueología* 61, 201-222.

Gras, M. 1992: "La mémoire de Lixus. De la fondation de Lixus aux premiers rapports entre Grecs et Phéniciens en Afrique du Nord", *Lixus*, Collection de l'École Française de Rome, 166, Roma, 27-44.

Gras, M. 2002: "Périples culturels entre Carthage, la Grèce et la Sicile au VIIIe siècle av. J.-C.", C. Müller y F. Prost (éds.), *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique. Études réunies en l'honneur de Francis Croissant*, Paris, 183-198.

Gruben, G. 1963: "Das archaïsche Didymaion", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 78, 78-182.

López Pardo, F. 2004: "Crono y Briareo en el umbral del Océano. Un recorrido por la historia mítica de los viajes al confín del Occidente hasta los albores de la civilización", V. Peña, A. Mederos y C.G. Wagner (eds.), *La navegación fenicia. Tecnología naval y derroteros*, Madrid, 1-42.

Marín Ceballos, M.C. y Jiménez Flores, A.M. 2013: "El capitel protoeólico de Cádiz", A.M. Arruda (ed.), *Fenícios e púnicos, por terra e mar, vol. I*, Lisboa, 120-128.

Mercuri, L. 2004: *Eubéens en Calabrie à l'époque archaïque. Formes de contacts et d'implantation*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 321, Roma.

Morel, J.P. 1982: "Les Phocéens d'Occident: nouvelles données, nouvelles approches", *I Focei dall'Anatolia all'Oceano, La Parola del Passato* 37, 479-500.

Olmos Romera, R. 1986: "Los griegos en Tarteso: replanteamiento arqueológico-histórico del problema", *Homenaje a L. Siret*, Sevilla, 584-600.

Olmos Romera, R. 1988: "El casco griego de Huelva", *Clásicos de la Arqueología de Huelva* 1, Huelva, 39-79.

Olmos Romera, R. 1989: "Los griegos en Tartessos: una nueva contrastación entre las fuentes arqueológicas y las literarias", M.E. Aubet Semmler (ed.), *Tartessos. Arqueología Protohistórica del Bajo Guadalquivir*, Barcelona, 495-521.

Osuna Ruiz, M., Bedia García, J. y Domínguez Rico, A.M. 2001: "El santuario protohistórico hallado en la calle Méndez Núñez (Huelva)", *Ceràmiques Jònies d'època arcaica: Centres de producció i comercialització al Mediterrani Occidental*, Monografies Emporitanes, 11, Barcelona, 177-188.

Pemán, C. 1941: "Sobre el casco griego del Guadalete", *Archivo Español de Arqueología* 14, 407-414.

Sánchez Sánchez-Moreno, V.M., Galindo, L., Juzgado, M. y Dumas, M. 2012: "El asentamiento fenicio de La Rebanadilla a finales del siglo IX a.C.", E. García Alfonso (ed.), *Diez años de arqueología fenicia en la provincia de Málaga (2001-2010). María del Mar Escalante Aguilar in memoriam*, Sevilla, 67-85.

# *News about a Greek Vase used to transport and conserve Honey*

Rui Morais
Universidad de Porto

## *Introduction*

Honey, with its different traits and uses, was a commercialized good, on par with other important foodstuffs. The first evidence of containers to transport honey date to the Bronze Age, as is recorded on Egyptian frescos of the fifteenth dynasty (middle of the second millennium BC) and on some Mycenae Linear B tablets (second half of the 2nd millennium BC). Other types of containers used to transport honey are referenced in papyrus of the Ptolemaic era[1]. The containers recovered by archaeology are of roman and Byzantine time. Identifying them is possible due to the inscriptions (sgrafitto and tituli picti), mostly present on amphorae forms used to transport wine.

## *The containers used for transporting and conserving honey: honey pots*

As well as selling honey in amphorae and in other medium-long distance transport containers, this product was also stored and sold at a local or regional level, in instrumenta domestica, mostly in multifunctional containers or secondary re-usage without specific features that made it possible to distinguish according to functionality. Although it is difficult to recognise the containers used to transport and conserve honey, some specific forms are known, specifically adapted for this purpose, known as honey pots. These vessels are notable due to a particularly pronounced shoulder (rarely two) in the shape of a brim or "eyelash", generally placed at about one third of the superior part of the vessel or near the mouth.

According to ethnographic parallels documented in the Iberian Peninsula and in Crete, this particularity seems to be due to two practical reasons: to create a channel of water around the superior part of the belly to prevent insects such as ants from reaching the product and to avoid leakage down the sides of the vessel.

The oldest examples known are from the pristine civilisations of Mesopotamia, as a number of pre-elamite vases seem to report, dated from 3000 to 2800 a.C.[2].

Later on, this tradition spread to the Aegean sea, found in Thera (currently Santorini)[3], in the Center North of Italy (in the region of ancient Etruria), and also in the Iberian Peninsula.

1 Bortolin 2008, 119-122.
2 *CVA*, Paris, Louvre ii, pl. I-4; Louvre iii, pl. 6-8.
3 *CVA*, Sevres, pl. 6, nº 1.

### *An unpublished case study of greek vases*



Greek vases have been found in their thousands by archaeology. It is possible to observe them in the main European museums, such as the British Museum, the Louvre, the National Museum of Athens, the Vatican Museum, the States Atiquities collections of Munique, in the Museums of Berlin, the Hermitage of Saint Petersburg, or out of Europe, in New York, or at the Fine Arts Museum of Boston. Artistic value apart (the main reason they are so admired) we cannot forget the practical use for which they were made. As such it is natural that a great diversity of forms with different functions and uses are known.

In the classic book by Gisela M. A. Richter and Marjorie J. Milne, entitled Shapes and Names of Athenian Vases (1935), the main forms of Greek vases made in Athens in the 5th century A.C. are described by the authors. As is referred, each form is the result of an individual creation, well proportioned and adapted for different usages, and the creation of new types is rare. The original name of many forms is unknown, even though some of them are mentioned in written sources and described and represented on painted vases.

The colonial productions of Magna Grecia and Sicily have a great formal variety, although great part of the canonical, standardised forms of Attic fabrication are imitated. To our surprise, we found in the Corpus Vasorum Antiquorum a Greek vase (referred to as "Jar"), that due to its formal characteristics, specifically the existence of the distinctive prominent shoulder in the shape of an brim or "eyelash", situated at about one third of the superior part of the vessel , indicate that this is, in fact, a honey pot (Fig. 1).

According to the indication found in the volume of the Michigan University[4], it is a orange paste, black varnish vase, with 25,9cm of height and 22,7 cm of width, classified as italiot. This vessel, most probably dated to the 4th century a.C, is referred to as belonging to the old Margur collection, and is said to be from Tarcentum, a small locality situated at about 20kms from the city of Udina, in Northeast Italy.

The north-italic provenance of this example should not be odd to us, as we have already identified honey pots in Etruscan necropolises. However, this would be the first known example of Greek vases production that could have been intentionally produced intent of containing and storing honey.

### *Conclusion*

The existence of a Greek vase destined to transport and preserve honey is extremely interesting due to the problematic it raises. The chemical analysis of honey pots from roman period found in current Portuguese territory, from well known archaeological sites such as Bracara Augusta (Braga), Monte

4 *CVA* USA 3, 36, pl. XIX, nº 15.

Castêlo (Matosinhos), Aquae Flaviae (Chaves) and Conimbriga give us proof that they were meant for transporting honey, as the ethnographic parallels that exist in the peninsula suggest[5].

At this moment we cannot evaluate if the italiot vase from Tarcentum is an isolated event or if we are before a lack of investigation related to this type of vases in Greek pottery. It is possible that the years to come will document more examples with these characteristics, revelling that, as well as transporting traditional products, Greek vases were also destined to transport honey, one of the most important goods in antiquity.

## *Bibliography*


Bortolin, R. 2008: "Archeologia del miele", *Documenti di Archeologia* 45, SAP, Mantova.

Delgado, M. 1996-1997: "Potes meleiros de *Bracara Augusta*", *Portugalia* (Nova série) XVII-XVIII, 149-165.

Morais, R. 2006: "Potes meleiros e colmeias em cerâmica: uma tradição milenar", *Saguntum* 38, 149-161.

Morais, R. 2011: "A rota atlântica do mel bético e os contextos de autarcia: *vassa mellaria* e colmeias em cerâmica", *La cerámica en Galicia: de los Castros a Sargadelos. Actas del XIV Congreso Anual. Asociación de Ceramología* (2-4 octubre de 2009), Oleiros - A Coruña, 75-90.

Richter, G.M.A. y Milne, M.J. 1935: *Shapes and Names of Athenian Vases,* New York.


5 Delgado 1996-1997, 149-165; Morais 2006, 149-161; 2011, 75-90.

# *Cerámicas áticas singulares del siglo VI a.C. en la ciudad de Valencia*[1]

José Pérez Ballester
Universitat de València
Isabel Bonora Andújar
Musée du Louvre

## *Las importaciones griegas en el levante peninsular*

La llegada de cerámicas griegas arcaicas a las costas mediterráneas de la Península Ibérica se inicia débilmente a fines del siglo VIII y continúa durante todo el VII a.C. Está vinculada al comercio o distribución de gentes fenicias occidentales, primero desde el asentamiento de La Fonteta (Guardamar del Segura, Alicante) y seguramente después desde Sa Caleta en Ibiza[2]. Para García Martín[3], como para otros investigadores[4], estas primeras importaciones griegas de La Fonteta y de Andalucía serían utilizados como objetos suntuarios para hacerse con el favor de las élites indígenas.

A finales del s. VII y la primera mitad del s. VI, las importaciones griegas en la costa mediterránea peninsular bascurará alrededor de dos focos: Emporion y La Fonteta. En el primer caso, los hallazgos apenas rebasan el asentamiento emporitano y su área de influencia más próxima[5]. Son productos de origen greco-oriental y corintio y en mucha menor medida ático. Frente a los ricos repertorios griegos de Huelva de esta época[6], en la Palaiápolis emporitana los materiales griegos son esencialmente de uso doméstico, algunos ya fabricados allí mismo (cerámicas grises) y están acompañadas de ánforas y otros vasos de origen massaliota y etrusco, que nos muestran el camino por donde vinieron esos barcos greco-occidentales[7]. Pronto y seguramente de la mano del comercio emporitano, los vasos griegos especialmente copas jonias B2 (575-500 a.C.) en muchos casos imitaciones centromediterráneas, irán punteando yacimientos costeros situados en las cercanías de desembocaduras y estuarios de los principales ríos y vías de penetración hacia el interior.

La Fonteta proporcionará, para la primera mitad del s. VI, un variado repertorio de ánforas y copas de Grecia del Este y áticas, junto otras formas menos frecuentes, no monumentales[8]. Estas piezas tendrían una distribución mínima, apareciendo sólo en el gran asentamiento de la Peña Negra y recientemente en la necrópolis orientalizante de la Vila Joiosa[9]. La Fonteta se vincula así a fases similares de Huelva, dentro de un comercio focense oriental.

1 Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto HAR2012-32488
2 García Martín 2000 y 2011; Vives Ferrándiz 2005.
3 García Martín 2000, 216-217.
4 Cabrera Bonet 2003.
5 Cabrera 2000, 171; Sanmartí *et alii* 2002, 74-76; Santos 2009, 301-302.
6 Cabrera 2000, 169.
7 Santos 2009, 302.
8 García Martín 2011.
9 García Martín 2000, 213-214 y 219-220.

Entre el Ebro y el Cabo de la Nao, importante hito marítimo reconocido en diferentes estudios sobre rutas comerciales y de navegación[10], no conocemos hasta ahora cerámicas griegas arcaicas anteriores a la mitad del s. VI, como no sean algunos fragmentos de copas jonias B2 de tan amplia cronología. Sería en la segunda mitad del s. VI a.C. cuando se iniciaría la llegada de productos griegos: copas jonias o pseudo jonias B2, algunos vasos corintios y una mayoría de vasos áticos de figuras negras, ya de finales del s. VI a inicios del s. V[11].

La segunda mitad del s. VI está vinculada al comercio griego emporitano[12], debido además a profundos cambios que se reflejan en los variados cargamentos de los barcos de la época, donde los componentes massaliotas y etruscos se combinan con los griegos focenses, magnogrecos y peninsulares[13].

### *El territorio valenciano. Valencia y alrededores*

En el área que nos interesa, el excelente trabajo de Mata y Burriel[14] recoge exhaustivamente los materiales griegos hallados. Destacamos que entre los arcaicos, prácticamente no han surgido novedades hasta el presente estudio.

En nuestro entorno más próximo destaca el posible fondeadero de Cabanyal-Malvarrosa, apenas a unos kilómetros de Valencia, que se ha relacionado con la desembocadura del Barranc del Carraixet, clara vía de penetración hacia el territorio edetano, donde desde la segunda mitad del s. VI existen dos asentamientos notables: el Tos Pelat y el Tossal de Sant Miquel, la antigua Edeta.

Del fondeadero proceden un conjunto de fragmentos de ánforas "à la brosse", quiotas, jonias, corintias A, massaliotas y etruscas, que para algunos pertenecerían a un mismo pecio de finales del s. VI. Otro fragmento de ánfora "à la brosse" procede también del Tos Pelat[15].

Además del fondeadero, Edeta concentra las cerámicas áticas de figuras negras de la zona: un lécito, fragmentos de copas de figuras negras y de barniz negro y un pequeño fragmento de figuras negras o rojas indeterminado[16]. En el Tos Pelat, una copa de Ojos. La cronología de estos vasos se centra a fines del s. VI e inicios del s. V a.C.

Al sur de la ciudad de Valencia el gran lago de La Albufera estaba comunicado con el mar y seguramente con la desembocadura del Túria en aquella época[17]. A continuación se ubica el promontorio de Cullera al pie del cual desemboca el Xúquer. Este lugar, más bien un estuario, fue un importante punto de penetración del comercio marítimo en la Antigüedad[18], como lo atestiguan los abundantes materiales fenicios del Altet de la Vintihuitena (Albalat) o los de La Solana del Castell de Xàtiva[19]. Aunque en realidad, los materiales griegos de la misma Cullera no van más allá de la segunda mitad del s. V a.C. Algunas ánforas massaliotas halladas recientemente en el actual puerto de Valencia así como en la costa de El Saler, barrera que cierra La Albufera, son, junto al exaliptro corintio de Picanya, los únicos elementos de comercio griego arcaico detectados hasta hoy en esa área.

10 p.e. Ruiz de Arbulo 1990; Molina 1997.
11 Mata y Burriel 2000, 239.
12 Cabrera 2000, 171; Sanmartí *et alii* 2002, 101-102.
13 Santos 2009, 304-305.
14 Mata y Burriel 2000, 234-244.
15 Mata y Burriel 2000, 238.
16 Bonet 1995, 266-267 y 382-383; fig. 132, lám. XVI.
17 Carmona y Grau 2009; Carmona y Pérez Ballester 2011; Ribera 2007.
18 Pérez Ballester 2013.
19 Pérez Ballester 2006; Pérez Ballester y Borredá 2008; Pérez Ballester *et alii* 2011.

En resumen, para el entorno de la ciudad de Valencia, entre el Palància y el Xúquer, la presencia de materiales arcaicos griegos no es muy abundante, y tiene una reducida tipología formal: ánforas vinarias de transporte de procedencia grecooriental o massaliota junto a algunas áticas, centradas en el último tercio del s. VI y primera mitad del s. V; y copas para beber (B2, de figuras negras y de barniz negro), que hallamos en pequeño número en los principales yacimientos ibéricos de la zona: Arse, Edeta, Kelin más al interior, y quizás en Saiti (La Solana), yacimientos que están en conexión directa o indirecta con áreas fondeo o pequeños puertos en las cercanías de desembocaduras o estuarios de ríos y barrancos: Grau Vell de Sagunt, el Carraixet, seguramente el Túria –La Albufera, o Cullera– y el Xúquer. Entre los grandes vasos, sólo encontramos en el Tos Pelat un pequeño borde de ánfora de figuras rojas, seguramente del s. V[20].

### *Cerámicas de figuras negras en la ciudad de Valencia*

Ciudad fundada en el 138 a.C., se situaba se situaba sobre una pequeña elevación de unas 12 Ha de superficie junto al río Túria, rodeada de marjales y canales en medio de la llanura aluvial de dicho río[21]. Su distancia al mar era entonces de apenas dos kilómetros, cuando ahora está a cuatro; para Ribera[22] pudo ser una pequeña isla o península. La Albufera, mayor que en la actualidad, podría llegar a las inmediaciones de la ciudad romana, sin descartar la comunicación directa con la misma por canales como los que actualmente llegan a las proximidades de la ciudad moderna.

### *Estudio de las piezas:*

1.- Fragmento de cuerpo de un ánfora ática de figuras negras. (Fig. 1: 1)[23]

Descripción: Fragmento en el que figura el torso de Atenea vestido con la égida o *aigís*: coraza en piel de cabra festoneada de serpientes amenazantes, entrelazadas en forma de nudo. Los brazos de la diosa, trazados con pinceladas de pintura blanca, ya tenue, son difíciles de percibir. La mano derecha empuña una lanza, incisa sobre el barniz negro, permitiendo imaginar la existencia de un codo en flexión y sobreelevado. El brazo izquierdo es esbozado, mientras que el resto del cuerpo, a nivel de las piernas, nos es desconocido. En el fondo: ramas de un elemento vegetal esquemático, seguramente hiedra. Interior en reserva.

La presencia de Atenea con sus atributos de *prómachos* y en reposo es muy frecuente en la cerámica ática de época arcaica: la diosa vestida con la panoplia militar presenta el torso de frente y la cabeza y las extremidades inferiores de perfil, generalmente mirando a la derecha. Con la mano derecha empuña una lanza, y con la izquierda sostiene un escudo, o eleva la mano hacia el cielo en signo de proclamación[24].

Este "canon" es bien conocido en numerosas figuraciones del arte vascular donde la divinidad parece encarnar una función de testigo de autoridad: Atenea en compañía de los dioses o Atenea como protectora del héroe mítico, entre otras. Con respecto a nuestro fragmento, de entre las primeras, cabe mencionar su presencia en la asamblea de los dioses olímpicos[25], junto a Afrodita y Deméter en el juicio

20 Mata y Burriel 2000, 239-243, fig. 3; Pérez Ballester 2007.

21 Carmona 2002; Carmona y Grau 2009.

22 Ribera 2007, 35-36.

23 Agradecemos la colaboración del Servei d'Investigacions Arqueològiques Municipal de València (SIAM) en las personas de Albert Ribera y Vicent Lerma, que nos han facilitado el acceso al estudio de los materiales. Nº 1.- Datos de registro: SIAM, nº inv. 0936. Procedencia: Plaza de L'Almoina. Siglas: 8ALM / 60.205. Nivel revuelto de época islámica. Misma U.E. que los fragmentos del nº 2. Medidas: 8,5 x 7 cm. Bibliografía: Mata y Burriel 2000, 242, fig. 4, 2-4.

24 *CVA* Londres, British Museum 6, III, H.E. 5, pls. 337, 340, 78.1, 81.1

25 Beazley 1956, 320, 672, 694; 1971, 140.

de Paris[26], o en ciertas escenas corales de la partida del cortejo divino junto a un carro[27].

De las relacionadas con la presencia de héroes míticos, aludiremos a las representaciones de Atenea acompañando a Ajax y Aquiles[28], y de forma particularmente profusa, a las imágenes que la convierten en testigo de las hazañas de Heracles. La diosa preside la escena, al tiempo que Heracles lucha cuerpo a cuerpo con el temible león de Nemea, se enfrenta al Cerbero en el Hades o captura al indomable jabalí de Erimanto[29].

De vuelta a nuestro fragmento, la forma redondeada que surge en superposición frente al cuerpo de la diosa, su posición respecto a su cintura, y su inflexión, nos llevan proponer, de entre las imágenes evocadas, una posible identificación con la escena entre Heracles y el león de Nemea El elemento vegetal que expande sus ramas al fondo podría, a su vez, encontrar razón en la celebración del certamen en el bosque cercano a la cueva de Nemea. En lo referente a la cronología, la escena seguiría el esquema de un enfrentamiento horizontal, más apropiado a la anatomía del animal. El diseño de la lucha vertical, derivado de modelos orientales, fue abandonado hacia el 530 a.C.[30].

No obstante, el reducido tamaño del fragmento no nos permite ir más allá de la simple, aunque atrayente conjetura. La diosa Atenea es uno de los motivos figurativos más abundantes de la producción cerámica ática de figuras negras. Sin embargo, la presencia sobre el fondo en reserva de este motivo vegetal esquemático, de tipo casi ornamental parece generalizarse entre el último cuarto del siglo VI a.C. y el primer cuarto del siglo V a.C.[31], confirmando la cronología propuesta por Mata y Burriel[32], tras las orientaciones de R. Olmos.

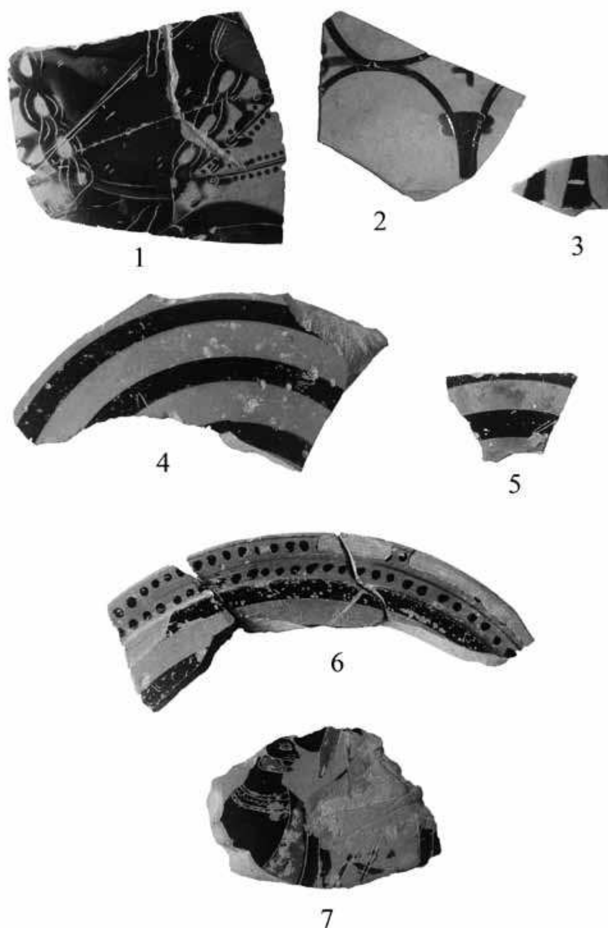



Fig. 1. nº 1: Fragmento de ánfora ática de figuras negras, Plaza de La Almoina. Nº 2 y 3: Fragmentos de ánfora ática de figuras negras, Plaza de La Almoina. Nº 4 y 5: Fragmentos de tapadera de ánfora ática de figuras negras, C/ Unió. Nº 6: fragmentos de tapadera de ánfora ática de figuras negras, Las Corts. Nº 7: Fragmento de ánfora ática de figuras negras, Solar de La Almoina. Fotos, autores.

26 Beazley 1956, 327.5, 371.147, 401; 1971, 144; Carpenter *et alii* 1989, 99.
27 Beazley 1956, 324.38; Brommer 1973, 160.
28 Beazley 1956, 324.37, 362.29-30; Schefold 1992, 110; May *et alli* 1991, 167.
29 Beazley 1956, 357, 361.17, 371, 376, Schefold 1978, 90 *et passim*.
30 Boardman 1978, 14-15.
31 Demargne 1984, 1020.
32 Mata y Burriel 2000, nota 8.

2.- Dos fragmentos pertenecientes a la zona del hombro y arranque del cuello de un ánfora de cuello ática de figuras negras. (Fig. 1: 2 y 3)[33]

Descripción: Parte de un motivo ornamental vegetal compuesto por cuatro palmetas en aspa unidas por caulículos de los que brotan tres flores de loto. Esta decoración se circunscribe a la zona reservada bajo las asas. Éstas suelen triples, pudiendo querer aludir a la flor de loto ausente y correspondiente por simetría. El fragmento en estudio correspondería a la zona de "nudos" centrales, entre los cuales, en ocasiones aparecen representadas formas geométricas, como puntos o pequeñas cruces, como en nuestro caso. El mayor está en reserva por el interior; el pequeño, barnizado de negro.

Esta decoración vegetal fue abundantemente empleada sobre un grupo de ánforas de cuello áticas de época arcaica, de cronología comprendida entre el último cuarto del siglo VI a.C. y el primero del V a.C., con una fuerte concentración entre el 520 y el 500 a.C. Las palmetas suelen rebasar la zona reservada a la ornamentación, para entrar discretamente a formar parte del ámbito figurativo de las caras principales.

Un número importante de estas ánforas de cuello áticas han sido halladas en Etruria, por lo que al menos una parte de la producción, pudo haber sido destinada a la exportación[34].

3.- Dos fragmentos de borde de una misma tapadera de ánfora ática de figuras negras. Falta la visera. Inédita. (Fig. 1: 4 y 5)[35].

Descripción: Al exterior, sobre el fondo en reserva, tres de un máximo de cinco bandas negras concéntricas al pomo o asidero. Interior en reserva. La pasta es de color rosado.

4.- Cuatro fragmentos de una misma tapadera de ánfora ática de figuras negras. Se trata de la visera o ala saliente de la misma. Inédita. (Fig. 1: 6)[36].

Descripción: En la visera y al exterior, sobre el fondo en reserva, una guirnalda esquemática formada por un tallo lineal festoneado de puntos, en barniz negro; ya en el cuerpo de la tapadera, parte de dos bandas concéntricas en barniz negro. Interior en reserva. La pasta, de color rosado anaranjado, aparece con "manchas" o zonas color castaño o gris, probablemente debidas a la acción del fuego en un momento posterior al de la primera cocción.

Este tipo de tapadera (nº 3 y 4) suele estar coronada con un asa de aprehensión o pomo en forma de granada más o menos estilizada. Con un número de bandas comprendido de forma general, entre 3 y 7, el diámetro de la tapadera –y el espesor de las bandas– puede oscilar en varios centímetros.

A menudo, sobre la visera y substituyendo el último nivel de bandas concéntricas, aparece representado en barniz negro un friso en forma de corona de hiedra: compuesta por pares de hojas de hiedra simétricas con respecto a un tallo central realizado mediante un fino trazo de recorrido concéntrico. Las hojas son representadas de manera más o menos figurativa, llegando a adoptar la forma de simples pares de puntos, como en el caso de nuestro segundo fragmento.

33 Nº 2.- Datos de registro: SIAM Nº Inv. 0936. Procedencia: Plaza de L'Almoina. Signatura: 8ALM / 60.205. Nivel de época islámica. Medidas: 7 x 4,5 cm, y 3 x 2 cm. Diámetro máximo de la pared por el exterior: 22 cm. Podría formar parte de la misma ánfora del nº 1. Bibliografía: Mata y Burriel 2000, 238 y 242, fig. 4, 2-4.

34 Colección Museo del Louvre: CA 3277, Cp 109, Cp 151, Cp 160, Cp 165 y otros; CVA Louvre 4: III, HE, pl. 31, 4, 7, 9 y otras. Beazley 1956, 320.5, 375, 395, 401.1, 672.694; Beazley 1971, 151, 219.

35 Nº 3.- Datos de registro: SIAM, nº inv 0327. Procedencia: C/ Unió. Signatura: U-88 / 2706 y 2698. Niveles mezclados. Medidas: 11,5 x 5,5 cm y 4 x 3 cm respectivamente. Diámetro del borde: 16 cm.

36 Nº 4.- Datos de registro: SIAM nº inv. 0551. Procedencia: Las Corts. Signatura: CV / 2706, 2726, 2698, 3045. Es un nivel de relleno de los siglos V-VI d.C. Medidas: 13 x 6 cm. Diámetro del borde de la visera: 20 cm. Diámetro estimado del borde de la tapadera: 15,5 /16 cm.

De entre la diversa decoración pictórica identificada en las tapaderas anfóricas, la de bandas concéntricas parece concentrarse en un momento preciso del periodo arcaico, el último cuarto del siglo VI a.C., aunque algunos ejemplares hayan sido datados entre el 550 al 500 a.C. Por otro lado, la disociación de los recipientes y sus tapas no facilita la datación de estas últimas, a menudo voluntariamente omitida por falta de información concluyente.

5.- Posible fragmento de ánfora ática. Inédita. (Fig. 1: 7)[37].

Descripción: Torso y cabeza masculina hacia la derecha. A su derecha una escena no identificada. Interior en reserva.

En este fragmento aparece figurado un personaje masculino adulto formando parte de una escena no identificada hasta el momento. Éste se representa según la convención arcaica: de perfil, con el torso y el ojo de frente. Del rostro, han sido incisos los labios (o quizás un labio y un bigote esquemáticos) la nariz y el ojo, y como atributo de elección, una barba recortada, la cual nos permite definir la edad y un cierto estatus del personaje.

El ojo, de gran tamaño, es de forma ligeramente elíptica y presenta un lagrimal apenas esbozado mediante un discreto estrechamiento del óvalo, mientras que la extremidad exterior acaba de forma apuntada, casi triangular. El iris ocupa la mayor parte del globo ocular. Una línea de incisión continua perfila la aleta de la nariz –en forma de anzuelo cerrado–, el dorso nasal –rematado en punta–, para acabar marcando el arco superciliar, de un solo trazo.

Sobre el torso han sido representados el quitón, ornado con dos festones dobles enmarcando una greca imprecisa, y sobre éste, el himation, el cual partiendo del hombro izquierdo, cruza el torso del personaje por delante, para caer del lado derecho de manera relativamente realista. Es de destacar la diferencia de tratamiento pictórico entre los detalles anatómicos del rostro y el trazado descuidado del manto y la túnica.

Se aprecia el uso de una composición cromática de ritmo alternado, mediante el empleo de la técnica del rojo sobrepintado en la barba y el manto del personaje masculino, así como en el detalle de la escena a la derecha.

El reducido tamaño del fragmento dificulta la identificación del personaje o del relato figurado, así como la atribución a uno u otro pintor del periodo de figuras negras. Nuestro personaje porta un atuendo de ciudadano, o bien de porte aristocrático, pudiendo incluso tratarse de la representación de un héroe, de un personaje mítico o divinidad[38]. Con respecto al elemento a su izquierda, éste parece ocupar una posición inferior: podría tratarse de un personaje sentado, o bien de un tipo de escena coral a distintas alturas, como por ejemplo, la preparación de un carro, motivo privilegiado de las figuras negras en la segunda mitad del siglo VI a.C.

En cuanto a la cronología, varios elementos nos permiten proponer una datación entre 560 y 520 a.C. Nuestro personaje guarda un cierto hieratismo con respecto a la fase de figuras negras posterior, concomitante con el inicio de las figuras rojas, donde los detalles anatómicos definidos y un relativo movimiento comienzan a invadir las escenas[39].

Otras características nos remiten a producciones cerámicas más específicas, como por ejemplo, la del taller de Lydos: el ojo de gran tamaño acabado en triangulo con una pupila que abarca casi toda su

37 Nº 5: Datos de registro: SIAM, nº inv. 01373. Procedencia: Solar de L'Almoina. Signatura: 11ALM / 10692, nivel revuelto, sin contexto. Medidas: 7,2 x 5 cm. Diámetro máximo de la pared por el exterior: 24 cm.

38 Boardman 1996, pls. 123, 138, 140.

39 Boardman 1996, 199 *passim*.

extensión, la aleta nasal en forma de anzuelo, el relativo hieratismo, etc.[40]. Este taller no es de fácil identificación debido a una producción profusa de calidad desigual: el nivel de detalle expresado en el rostro de nuestro personaje nos lleva a compararlo con sus obras más minuciosas, ya sea, en continuidad con la "excelencia" de Nearchos[41], o en sus últimas creaciones marcadas por la "elegancia" de Amasis[42] o la "majestad" de Exekias[43].

No obstante, en las producciones cuidadas del taller de Lydos, los labios suelen ser figurados mediante dos protuberancias y una doble línea descendiente para el bigote, ausentes en nuestro caso[44]. Por otro lado, tampoco observamos su característica representación del himation en bandas oblicuas rodeando al cuerpo[45].

Las primeras figuraciones de un manto similar al que nos ocupa aparecen en torno al taller del Grupo E[46], con quienes podemos establecer otras similitudes: a pesar de mostrar ojos de menor tamaño y de forma bien diferenciada, la aleta nasal con incisión en curva y boca delineada mediante dos trazos son muy semejantes. No se alcanza, no obstante, la calidad formal ni la distinción pictórica de algunas escenas[47].

Entre otros posibles candidatos, cabe citar las analogías con dos pintores pertenecientes a una fase más tardía que situamos hacia el 520 a.C. El primero de ellos, el pintor de Taleides, del grupo de los pequeños maestros. De incisiones más limpias y definidas que las que aparecen sobre nuestro fragmento, la forma de la aleta, así como el doble trazo en el labio resultan muy similares. Sin embargo, los ojos, más redondos y pequeños, acaban en dos líneas horizontales[48]. El segundo autor evocado para este periodo es el todavía enigmático Lysipides[49]. Los ojos parecen un tanto más detallados y quizás redondeados; no obstante, el parecido es sorprendente en la forma de la aleta nasal, así como de los labios y en el esbozo de la ceja.

Todas estas reflexiones, síntesis de un estudio comparativo estilístico en torno a un fragmento de reducido tamaño, a pesar de no poder ser definitivamente concluyentes, pueden resumirse en una hipótesis: su autor pertenece a una producción de tradición arcaizante –hieratismo, convenciones y superposición cromática– a la vez que pincela los rasgos de una fase más figurativa en lo anatómico y en lo narrativo. Nuestro autor pudo haberse formado en la etapa entre el periodo más evolucionado de Lydos, al contacto con maestros como Exekias o Amasis, y los primeros pasos de los pintores de la última generación de las figuras negras, pudiendo haber realizado este ánfora, en Atenas, entre 560 y 520 a.C.

### *Hipótesis de interpretación del conjunto*

Los hallazgos, todos del s. VI, se agrupan de una manera muy sugestiva en el centro de lo que fue la ciudad romana (Fig. 2): en la Plaza de L'Almoina (3 ejs.) y en Las Corts /Unió (2 ejs.), a unos 130 m hacia el norte. A estas piezas habría que añadir un fragmento de ánfora "à la brosse" posiblemente también del s. VI, en Banys de l'Almirall (a 130 m hacia el sureste); y en figuras rojas un fragmento de L'Almoina, otro

40 Beazley 1956, 108,5; 113, 84; Tiverios 1976, pl. 15a.
41 Beazley 1971, 30; Boardman 1996, 35, 52, 53, pl. 49.
42 Beazley 1956, 152.25, Boardman 1996, pl. 89.
43 Boardman 1996, 53, pls. 96, 97, 100, 103.
44 Cp 339: M. du Louvre, Beazley 1956, 108,5; 113, 84; Tiverios 1976, pls. 7b, 10b, 27a, 28b, 30a, 50b.
45 Beazley 1956, 109.29; Tiverios 1976, pls. 3b, 8a, 9b, 14b, 51b, etc..
46 Beazley 1956, 133.7; *CVA* Ginebra 2, pl. 105, 49.1-3.
47 Beazley 1956, 144.7, 672.2, 686- 145.13, 686- 148.3; Beazley 1971, 60.
48 Beazley 1956, 177.2, 323.22; Carpenter *et alii* 1989, 49; Boardman 1996, 61, 212.
49 Beazley 1956, 259.21, 257; Carpenter *et alii* 1989, 67; Boardman 1996, 12, 60, 103-105, 106, 110, 112.

pequeño indeterminado en Banys de l'Almirall y un tercero en la C/ del Mar, algo más al sur. En suma, las cerámicas griegas de Valencia anteriores al s. IV han aparecido dentro de un círculo de apenas 3,65 ha.

Si tenemos en cuenta que en los centenares de excavaciones realizadas en el casco histórico de la ciudad de Valencia dentro de su recinto bajomedieval (aprox. 95 ha) en ningún caso se ha detectado un poblamiento anterior a la fundación de la ciudad, la concentración de cerámicas griegas alrededor de L'Almoina cobra significado. Su hallazgo, descontextualizadas pero en niveles tardorromanos o islámicos nunca modernos o contemporáneos, nos acercan a la posibilidad de que estemos ante la pista de un antiguo asentamiento postempórico. De hecho, ya se ha propuesto que hubiese un lugar sacro en el centro de la ciudad, anterior al santuario relacionado con el afloramiento y embalse de aguas dulces existente desde época republicana (¿dedicado a Asklepios?) parcialmente excavado en L'Almoina[50].

No podemos descartar la presencia de más piezas griegas, dado el desigual conocimiento de cada una de las intervenciones arqueológicas; aunque tampoco de otras fenicias o púnicas contemporáneas anteriores al s. III a.C. en la ciudad. Hasta hoy no se han detectado su presencia, en contraste con lo que hemos visto para el siglo VI en áreas de fondeo como Cabanyal-Malvarosa o en yacimientos como el Tos Pelat; la revisión de los materiales de esas excavaciones pueden proporcionar sorpresas.[51] Sí encontramos cerámicas ibéricas en los niveles fundacionales de la ciudad romana, que muestran el estrecho contacto con la población local. De hecho, un denso poblamiento ibérico rural se va documentando poco a poco al norte y noroeste de la ciudad, al otro lado del río y en el entorno de una vía de comunicación terrestre que luego fosilizó la Via Augusta, en dirección a Arse-Saguntum.

Ribera[52], al reflexionar sobre el paleopaisaje de *Valentia*, interpreta el *amoenum stagnum* de Plinio como una exagerada visión de La Albufera, que podría llegar hasta más allá de *Valentia*; para él sería el mismo *Palus Naccarum* de la *Ora Maritima*, que reflejaría el litoral valenciano del s. VI a.C. Con todas las reservas sobre las fuentes de este poema, escrito casi mil años después (s. IV d.C.), Avieno habla de que en el centro de esta laguna había una isla consagrada a Minerva, que se ha querido identificar con la isla de El Palmar en La Albufera, o incluso con el promontorio de Almenara al norte, junto al Estany del mismo nombre.

Precisamente la importancia de los hitos costeros como lugares de referencia para el comercio y para la ubicación de santuarios, ha sido puesta de manifiesto en nuestras tierras por C. Aranegui[53], aunque atendiendo más a los entornos alicantinos de Guardamar y Dènia. El promontorio o isla sobre la que se asentó siglos después la *Valentia* romana, pudo ser un hito de referencia para el estuario (más que desembocadura) del río Túria, que guiase a los navegantes hacia el cauce navegable de río, ya que no existe accidente geográfico destacable más próximo a la línea de costa en sus inmediaciones. Allí pudo existir un pequeño lugar sacro en donde se realizarían ofrendas en el sentido que Aranegui propone para el Montgó[54], aunque en Valencia desde momentos más antiguos. El carácter de las piezas, de gran porte y poco habituales en un entorno cultural donde las importaciones predominantes son copas de beber y ánforas de vino; y el detalle de la iconografía conservada, curiosamente una Atenea (¿la Minerva de Avieno?), nos invitan a soñar despiertos junto a nuestro amigo Ricardo esperando que posteriores investigaciones (como debe ser en el proceso científico) confirmen o modifiquen esta propuesta.

50 Albiach *et alii* 2009, 418-420.
51 Información proporcionada por Albert Ribera Lacomba
52 Ribera 2007, 42.
53 Aranegui 1994, 2010 y 2012.
54 Aranegui 1994, 118; 2012: 424.



Fig. 2. Centro histórico de la ciudad de Valencia. Recinto negro: ciudad romana de Valentia. Recinto blanco: Balansiya islámica. Recinto exterior redondeado: Valencia tardomedieval. Puntos negros: hallazgos de cerámicas áticas de figuras negras. Puntos blancos: hallazgos de cerámicas áticas de figuras rojas. En el centro, L'Almoina (4 ejs.); al norte, Las Corts y C/ Unió (2 ejs.); al sureste, Banys de l'Almirall (2 ejs.) y C/ del Mar (1 ej.). Elaboración de los autores, a partir de imagen Google Maps, 2013.

## *Bibliografía*


ALBIACH, R., ESPÍ, I. y RIBERA, A. 2009: "El agua sacra y su vinculación con el origen y desarrollo urbano de una fundación romana. El santuario (¿Asklepeion?) de Valentia (Hispania)", P. Mateo, S. Celestino, A. Pizzo y T. Tortosa (eds.), *Santuarios, Oppida y ciudades: arquitectura sacra en el origen y desarrollo urbano del Mediterráneo Occidental*, Anejos de *Archivo Español de Arqueología*, XLV, Mérida, 417-446.

ARANEGUI GASCÓ C. 1994: "*Iberia Sacra Loca*. Entre el cabo de La Nao, Cartagena y el Cerro de los Santos", *Revista de Estudios Ibéricos* 1, 115-138.

ARANEGUI GASCÓ, C. 2010: "Ocupación económica, ritual y estratégica del litoral valenciano", *Mainake* 32, 2, 689-704.

ARANEGUI GASCÓ, C. 2012: "De nuevo Estrabón III, 4, 6-8", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología UAM* 37-38, 419-429.

BEAZLEY, J.D. 1956: *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford.

BEAZLEY, J.D. 1971: *Paralipomena*, Oxford.

BOARDMAN, J. 1978: "Herakles, Delphi and Kleistenes of Sikyon", *Revue Archéologique*, 227-234.

BOARDMAN, J. 1996: *Les Vases athéniens à figures noires*. Paris.

BONET ROSADO, H. 1995: *El Tossal de Sant Miquel de Llíria. La antigua Edeta y su territorio*, València.

BROMMER, F. 1973: *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg.

CABRERA BONET, P. 2000: "El comercio jonio arcaico en la península Ibérica", P. Cabrera Bonet y M. Santos Retolaza (coords.), *Ceràmiques jonies d'època arcaica. Centres de producció i comercialització al Mediterrani Occidental*, Monografies Emporitanes 11, Barcelona, 165-175.

CARPENTER, T.H., MANNACK, T. y MENDONÇA, M. 1989: *Beazley Addenda*, 2nd edition, Oxford.

CARMONA GONZÁLEZ, P. 2002: "Geomorfología de la llanura de Valencia. El río Turia y la ciudad", S. Dauksis Ortola y S. Taberner Pastor (eds): *Historia de la ciudad, II: Territorio, sociedad y patrimonio. Una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia*, València, 18-27.

CARMONA GONZÁLEZ, P. y GRAU ARMERO, E. 2009: "El medio natural y el paisaje de *Valentia*", J. Hermosilla (coord.), *La Ciudad de Valencia*, vol. 1, València, 21-31.

CARMONA GONZÁLEZ, P. y PÉREZ BALLESTER, J. 2011: "Geomorphology, geoarcheology and ancient settlement in the Valencian Gulf (Spain)", *Méditerranée* 117, 61-72.

DEMARGNE, P. 1984: *s.v.* "Athena", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, II, Zürich, 955-1044.

GARCÍA MARTÍN, J.M. 2000: "El comercio de cerámicas griegas en el sur del País Valenciano en época arcaica", P. Cabrera Bonet y M. Santos Retolaza (coords.), *Ceràmiques jonies d'època arcaica. Centres de producció i comercialització al Mediterrani Occidental*, Monografies Emporitanes 11, Barcelona, 207-223.

GARCÍA MARTÍN J.M. 2011: "Las cerámicas griegas", A. González Prats, *La Fonteta. Excavaciones de 1996-2002 en la colonia física de la actual desembocadura del Segura (Guardamar del Segura, Alicante)*, vol. 1, Seminarios Internac. Sobre Temas Fenicios, San Vicente del Raspeig, 529-538.

MATA PARREÑO, C. y BURRIEL, J.M. 2000: "Importaciones de los siglos VI-V a.C. en el Centro y Norte del Pais Valenciano", P. Cabrera Bonet y M. Santos Retolaza (coords.), *Ceràmiques jonies d'època arcaica. Centres de producció i comercialització al Mediterrani Occidental*, Monografies Emporitanes 11, Barcelona 233-256.

MOLINA VIDAL, J. 1997: *La dinámica comercial romana entre Italia e Hispania Citerior*, Universidad de Alicante, Alicante.

PÉREZ BALLESTER, J. (coord.) 2006: *De la Saitabi ibérica a la Saetabis romana*, en Hermosilla, J. (dir.): *Historia de Xàtiva*, vol. I, València, 137-164.

PÉREZ BALLESTER, J. 2007: "Poblamiento prerromano del área de *Valentia*: Los antecedentes", J. Pérez Ballester (coord.), *De Valentia a Balansiya, Historia del Puerto de Valencia*, València, 16-29.

PÉREZ BALLESTER, J. 2013: "La época prerromana", Equipo de Estudios de Afección Patrimonial (coords.), *El yacimiento arqueológico de El Sequer de San Bernat*, Madrid, 37-50.

PÉREZ BALLESTER, J. y BORREDÁ, R. 2008: "El territorio y el poblamiento ibérico de *Saitabi*", J. Hermosilla, *Historia de Xàtiva*, vol. II, València, 269-286.

PÉREZ BALLESTER, J., VELASCO, A., BORREDÁ, R. y RODRÍGUEZ TRAVER, J.A. 2011: "La Solana del Castell (Xátiva). Campaña de 2010", *Saguntum* 43, 199-203.

RIBERA LACOMBA A. 2007: "Valencia romana, Puerto fluvial y maritimo. Instalaciones portuarias y vocación comercial", J. Pérez Ballester, *De Valentia a Balansiya, Historia del Puerto de Valencia*, València, 35-43.

RUIZ DE ARBULO, J. 1990: "Rutas marítimas y colonizaciones en la península Ibérica", *Itálica* 18, 79-115.

SANMARTÍ, J., ASENSIO, D., MARTÍN, A. 2002: "Las relaciones comerciales amb el món mediterrani dels pobles indìgenes de la Catalunya sudpirenaica durant el perìode tardoarcaic (ca. 575-450 a.C.)", *Cypsela* 14, 69-106.

SANTOS RETOLAZA M. 2009: "El vaixell en el context del comerç grec a l'oest del Mediterrani", X. Nieto Prieto y M. Santos Retolaza (coords.), *El vaixell grec arcaic de Cala Sant Vicenç*, Monografies del CASC, 7, Girona, 301-309.

SCHEFOLD, K. 1992: *Gods and Heroes in late archaic greek art*, Cambridge.

TIVERIOS 1976: *O Lydos kai to ergo ton: symbole stin erevna tis attikis melanomorfis aghiographias*, Athènes.

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ J. 2005: "*Negociando encuentros. Situaciones coloniales e intercambios en la costa oriental de la península Ibérica (ss. VIII-VI a.C.)*", Cuadernos de Arqueología Mediterránea 12, Barcelona.

# *El pintor de Enomao y los talleres áticos del siglo* IV *a.C. en la Península Ibérica*

Carmen Sánchez Fernández
Universidad Autónoma de Madrid

Uno de los pintores más prolíficos de todo el siglo IV a.C. es el Pintor del Tirso Negro, ampliamente documentado en las importaciones áticas de figuras rojas peninsulares. Este pintor, que muy probablemente decoraba él mismo todas las partes del vaso y además lo moldeaba, tiene una larga carrera de más de un cuarto de siglo. Sus crateras de campana aparecen con frecuencia en los ajuares funerarios de las tumbas ibéricas andaluzas desde principios del segundo cuarto de siglo si no antes y es el único pintor que podemos reconocer entre los vasos áticos de mediados del IV a.C. o unos años después, hallados en el pecio del Sec.

Es con este pintor junto con algunos otros que enumero más abajo, con los que me inicié en el estudio de la cerámica griega. Ricardo Olmos dirigió mis pasos desde el principio y me enseñó, me ayudó y me guió. En estas páginas, económicamente escasas, quiero ofrecerle algo de mi respeto, mi gratitud y mi deuda.

La dificultad que existe en el estudio de la cerámica del siglo IV a.C., con un gran número de pintores, muchos de ellos de escasa producción, muy adocenada y poco atractiva, ha alejado a los especialistas de un estudio minucioso de esta última fase de la fabricación de cerámica ática figurada. Aunque cada vez son más los que prestan su atención a estos años del IV a.C. aún estamos muy lejos de conocer estos materiales como conocemos los de los siglos V o VI[1] a.C. Es muy probable que fueran muchos menos los pintores activos en el IV a.C. que los que aparecen en las listas de Beazley ya que no es inverosímil pensar que pintores individualizados en los archivos de Oxford correspondieran en realidad a varias fases de la carrera de un mismo artista. Sin embargo no es el caso del Pintor del Tirso Negro, uno de los más claros de atribuir y más especializados en producciones que se comercializan en mercados que podríamos calificar de periféricos.

He empezado por este pintor porque de manera rotunda llaman la atención de su producción dos datos. El primero es que es, con mucho, el que más vasos tiene asignados en los listados del Archivo Beazley (80). Existe una fuerte correlación entre el número de años que un pintor trabaja y el número de vasos atribuidos[2] y además hemos visto que los vasos de este pintor aparecen en contextos entre el 380 y el 350/40 a.C. Del resto de los pintores del grupo de Telos, hay listados 52 vasos al pintor del Bizco (*Retorted Painter*), 51 al Pintor de Telos, 28 al Pintor de la Grifomaquia de Oxford o 17 al Pintor de Toya. Aunque se pueda cuestionar que las listas del Archivo Beazley tengan valor estadístico, lo cierto es que en líneas generales y comparando la producción de unos pintores del mismo ámbito cronológico y artístico, nos dan una idea general de la tendencia.

1 En efecto en el trabajo de Sapirstein 2013, no se incluye en el estudio el siglo IV a.C.
2 Sapirestein 2013, 497.

Lo segundo que llama la atención es la claridad con la que se distribuyen las piezas que decora este pintor en áreas geográficas concretas. En España sólo aparecen crateras de campana del pintor del Tirso Negro mientras que sus pélices son más frecuentes en el área del mar Negro. Otros pintores de este grupo, el que Beazley reunió alrededor del pintor de Telos como el *Retorted Painter,* el mismo pintor de Telos o el pintor de Toya (al que integramos en el grupo siguiendo la propuesta de S. Drougou[3]) cuya producción se encuentra también en forma de crateras de campana en el ámbito ibérico, decoran para el mercado beocio crateras de cáliz. M. Garezou[4] cree que la popularidad de las crateras de cáliz en Beocia tiene que ver con las costumbres locales funerarias. Los beocios importan del Ática casi exclusivamente crateras de campana y, aunque ellos fabrican su propia cerámica pintada como escifos o cántaros o incluso crateras de campana, siguen importando de Atenas en el siglo IV a.C. crateras en forma de cáliz. En el mundo ibérico las crateras acampanadas que habitualmente son urnas cinerarias en las necrópolis, son sin duda las que demanda el comprador. No aparecen nunca crateras de cáliz y rara vez pélices, pero las razones concretas de estas preferencias se nos escapan.



Fig. 1. Vaso Hope. Pintor de Enomao. British Museum, Londres.

Hacia el segundo cuarto o mediados del siglo IV a.C. podemos fechar la producción del grupo de Telos, coincidiendo con el momento de máxima concentración de materiales áticos en el sur y sureste peninsular. Claramente un grupo de artistas vinculados a un taller cuya producción se destina a áreas periféricas del mundo griego, con gran presencia en el oeste del Mediterráneo.

Sin embargo un nuevo panorama de pintores de vasos pertenecientes a un taller diferente empieza a dibujarse en las importaciones áticas que recibe el mundo ibérico en el siglo IV a.C. Son anteriores y de mejor calidad que las populares crateras del grupo de Telos. Llamaremos a este grupo de pintores, siguiendo la propuesta de Beazley, el *Plainer Group*. Trabajan alrededor del primer cuarto de siglo y nunca se habían identificado en la Península Ibérica. A este taller pertenecen por ejemplo el Pintor de Erbach, el de Londres F64, o el de Atenas 12255, entre muchos otros. Estudios más recientes como el de Kathariou[5] vinculan estos pintores con el taller de Meleagro continuando así una tradición de finales del siglo V a.C e incluye en este taller que ella denomina de Meleagro, al pintor de Enomao, algo que no hizo Beazley pero que me parece incuestionable.

3 Drougou 1982.
4 Garezou 1997, 376.
5 Kathariou 2002.



Figs. 2 y 3. Crateras de la tumba 43 de Baza. Pintor de Enomao. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Al pintor de Enomao hay atribuidas en las listas de Beazley sólo ocho vasos, sin embargo en este trabajo queremos añadir a esta lista seis vasos más. García Cano vio con acierto que dos de las crateras de campana de la tumba 43 de Baza (Granada), aquella decorada con una escena de banquete y otra con la representación de Apolo y Dioniso junto con una cratera de Los Nietos con una escena de lampadodromía pertenecen a este pintor[6]. A esto habría que añadir una cratera de Toya, Jaén, también decorada con un banquete[7], uno de los vasos de la tumba de Piquía (Jaén) con Apolo y el extraño vaso Hope[8] (Fig. 1), con la representación del antro báquico.

Otra de las crateras de los Nietos decorada con una escena dionisíaca está cerca del pintor de Atenas 12255[9] y creo que la cratera del Cabecico del Tesoro con la apoteosis de Heracles[10] está muy próxima al pintor de Londres F64. De la tumba 43 de Baza la tercera cratera con una amazonomaquia (Fig.4) se debe atribuir a mi juicio al pintor del York Reverse Group, un artista un poco más tardío, lo que coincide con la forma de las crateras, esta última un poco más estilizada que las otras dos que sin duda fueron moldeadas por el mismo alfarero. En este vaso se repite dos veces el esquema de la amazona luchando a caballo contra un griego que

6 García Cano y Gil 2009.
7 Domínguez y Sánchez 2001, 251, nº 392, figs. 154 y 155.
8 Estas atribuciones han sido realizadas por mí junto con la Dra. Diana Rodríguez Pérez a la que agradezco su colaboración y generosidad y sin la que no hubiera sido posible este trabajo. Para el vaso Hope cf. Gasparri 1986, 496, nº 868, lám. 405; Bérard 1974, lám. 10, fig.34; Metzger 1951, lám. 35; Tylliard 1923, lám. 26 nº 163.
9 García Cano y Gil 2009, fig.26.
10 García Cano y Gil 2009, fig.16 y 18.

se nos muestra de espaldas. El mismo esquema que encontramos en una cratera de campana de Enserune[11] sólo una vez (una amazona contra un griego) y de nuevo en otra cratera de campana de Viena[12] con la lucha repetida dos veces. En todos los casos el esquema es idéntico repitiendo no sólo la misma postura sino el mismo escudo. En el vaso de Viena ambas amazonas miran hacia la derecha, mientras que en el de Baza los caballos se afrontan y la falta de pericia del pintor, al cambiar el esquema del modelo original, hace que la luchadora de la derecha adopte una postura imposible. Claramente se copia aquí un mismo modelo en los tres vasos que cada pintor ha resuelto de una manera partiendo de un esquema común, lo que muestra la manera en que trabajan los pintores de vasos en esta época.



Fig. 4. Cratera de la tumba 43 de Baza. Pintor del York Reverse Group. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

En la tumba 43 de Baza encontramos en un mismo contexto un conjunto de vasos de gran calidad y de gran tamaño (más de 40 cm. de altura) que pertenecen a dos momentos cronológicos distintos, lo que habla de la pervivencia de algunos vasos áticos. Sin embargo los vasos de esta tumba de Baza tienen en común además del tamaño, el hecho de que están perfectamente conservados.

En un conjunto de crateras procedentes de la tumba de Piquía en Jaén, en la actualidad en estudio, encontramos similitudes con la tumba 43. De nuevo aparece el Pintor de Enomao pero esta vez junto a dos vasos que he atribuido al pintor de Londres F64 que es la primera vez que se documenta en la Península y una cratera del Pintor del Tirso Negro. Son todos ellos crateras de campana de gran tamaño, incluso la del pintor del grupo de Telos que habitualmente decoraba crateras muy pequeñas. Sin duda es esta una de las primeras producciones del Pintor del Tirso Negro pero aún así habría diferencia cronológica de algunos años con las producciones de los pintores del *Plainer Group,* el mismo fenómeno que encontrábamos en la tumba 43 de Baza.

Los vasos decorados por el pintor de Enomao y los del de Londres F64 son vasos de gran tamaño y de gran calidad, comparten el hecho de representar temas singulares y representan muchas veces a personajes habitualmente ausentes de las producciones del grupo de Telos, como Apolo o Heracles. Entre el vaso Hope y la cratera de la figura 3 de la tumba 43 de Baza encontramos la representación de dos figuras de jóvenes imberbes con tirso que en ambos casos pudieran identificarse con Dioniso. En el caso del vaso Hope la figura que está dentro del antro báquico ha sido identificada como Iaco[13], mientras Dioniso aparece sentado a la izquierda de la escena, pero en el caso de la cratera de Baza, identificada como el

11 Beazley 1962, 1455, 1; *CVA* Enserune, 18, lám.10, 2, 4; Beazley Archive nº 218266.
12 *CVA* Viena, Kunsthistorischen Museum 3, 36-37, lám.137; Beazley Archive nº 565.
13 Bérard 1974, 103 ss.

abandono de Apolo de Delfos y la llegada al santuario de Dioniso[14], la identificación de la segunda figura, muy similar a la anterior y sentada también a la izquierda de la imagen, resta oscura. Los vasos de estos dos pintores son no sólo de una gran calidad, tamaño y presencia sino de una gran complejidad iconográfica lo que contrasta vivamente con la sencillez, pequeñez y repetición de esquemas iconográficos de los vasos del grupo de Telos.

Los pintores del *Plainer Group* se documentan en Beocia decorando, de nuevo, crateras de cáliz. La aparición de Heracles en sus vasos se podría conectar con cultos locales pero, mientras que los pintores del grupo de Telos siguen exportando en el segundo cuarto del siglo IV a.C. vasos a Beocia con temas de Heracles, este tema ya nunca aparece en la cerámica decorada por ellos en la Península Ibérica.

Creo que los grandes vasos de lujo del *Plainer Group* muy bien pudieron servir para abrir un mercado de estos preciosos productos áticos en el mundo ibérico que después explotará el prolífico taller del Pintor de Telos y que éste se irá especializando distribuyendo distintos productos a distintas zonas con diferentes imágenes según la demanda de sus lejanos compradores.

## *Bibliografía*


Beazley, J.D. 1963: *Attic Red-Figure Vase-Painters* (*ARV2*), Oxford.

Bérard, Cl. 1974: *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, Bibliotheca Helvetica Romana XIII, Roma.

Domínguez Monedero, A. y Sánchez, C. 2001: *Greek Pottery from the Iberian Peninsula. Archaic and Classical Periods*, Leiden.

Drougou, S. 1982: "Erythrómorphos cratíras tou 4ou eóna apó ti Véria. O sográfos tís Toya", *Archeologiki Ephimeris*, 85-98.

García Cano, J.M., y Gil, F. 2009: *La cerámica ática de figuras rojas: talleres y comercio (siglo IV a.C.) El caso de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)*. Universidad de Murcia.

Gasparri, C. 1986: *s.v.* "Dionysos", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae,* III, Zürich, 414-514.

Garezou, M.X. 1997: "Whitebait or Pottery? A Case o fan Attic Import in Fourth-Century Boeotia", J.H Oakley y O. Palagia (eds.), *Athenian Potters and Painters*, Oxbow Monograph 67, 371-384.

Hemelrijk, J.M. 1991: "A closer look at the potter", T. Rasmussen y N. Spivey (eds.), *Looking at Greek Vases*, Cambridge, 233-256.

Kathariou, E. 2002: *Tó ergastírio tou tsographou tou Meleagrou kai i epochí tou*, Salónica.

Metzger, H. 1951: *Les représentations dans la céramique attique du IVe siècle*, Paris.

Sánchez, C., 1997: "Imágenes de la muerte en una tumba ibérica. El ajuar ático de la tumba 43 de Baza (Granada)", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* XV, 1997, 37-48.

Sánchez, C. 2000: "Los pintores del grupo de Telos", B. Sabbattini (ed.), *La céramique attique du IVe siècle en Méditerranée occidentale*, Actes du Colloque International d'Arles (1995), Col du Centre Jean Bérard, Naples, 35-46.

Sapirstein, Ph. 2013: "Painters, Potters, and the Scale of the Vase-Painting Industry", *American Journal of Archaeology* 117, 493-510.

Tillyard, E. 1923: *The Hope Vases*, Cambridge.


14 Sobre esta tumba, v. Sánchez 1997, 37-48.

# *Imagens de Astarté: pendentes de vidro da Idade do Ferro do Castelo de Castro Marim*

Ana Margarida Arruda
UNIARQ - Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa

*Para Ricardo Olmos, que me ensinou a ler as imagens*

Sacred Goddess, Mother Earth,
Thou from whose immortal bosom
Gods and men and beasts have birth
Leaf and blade, and bud and blossom,
Breathe thine influence most divine.

Percy Bysshe Shelley

## *Introdução*

Na colina onde na Idade Média se ergueu o Castelo de Castro Marim, localizada na margem direita do antigo estuário do Guadiana, a ocupação humana remonta ao final da Idade do Bronze, tendo sido intensa durante a Idade do Ferro e época romana.

A que diz respeito ao 1º milénio a.n.e. está intimamente relacionada com o mundo mediterrâneo, relação que pode ser lida nos espólios recolhidos e nas técnicas construtivas e nos próprios planos arquitectónicos. Dessa ligação já se deu notícia em variadíssimos trabalhos[1], onde se valorizaram materiais arqueológicos concretos, devidamente associados a estruturas construídas, que têm os seus melhores paralelos peninsulares nos sítios fenícios e orientalizantes da Andaluzia e da área valenciana, num primeiro momento, e nos que, em época posterior e na primeira das regiões, têm vindo a ser considerados turdetanos e/ou púnico-gaditanos.

Neste quadro, não destoam as peças que aqui se apresentam, ainda que a sua ausência nos contextos andaluzes seja de reter. De qualquer modo, a sua representação em outras áreas associadas à colonização fenícia ou tradicionalmente integráveis no chamado mundo púnico, como é o caso de Ibiza, é também um indício claro da integração do sítio algarvio num universo cultural, social e tecnológico concreto.

## *Os pendentes de Castro Marim: descrição e enquadramento tipológico*

Num nível tardio da Idade do Ferro, cuja sequência estratigráfica permite situar entre a segunda metade do século IV e a primeira do III a.n.e.[2], foram recolhidas cinco peças de vidro, de pequena dimensão, quatro das quais compõem dois pares. Trata-se, afinal, de duas peças completas e de uma outra, da qual se conservou apenas metade.

1 Entre outros: Arruda 1997, 1999-2000, 2003; Arruda *et alii* 2007; Sousa 2009.
2 Arruda *et alii* 2013.

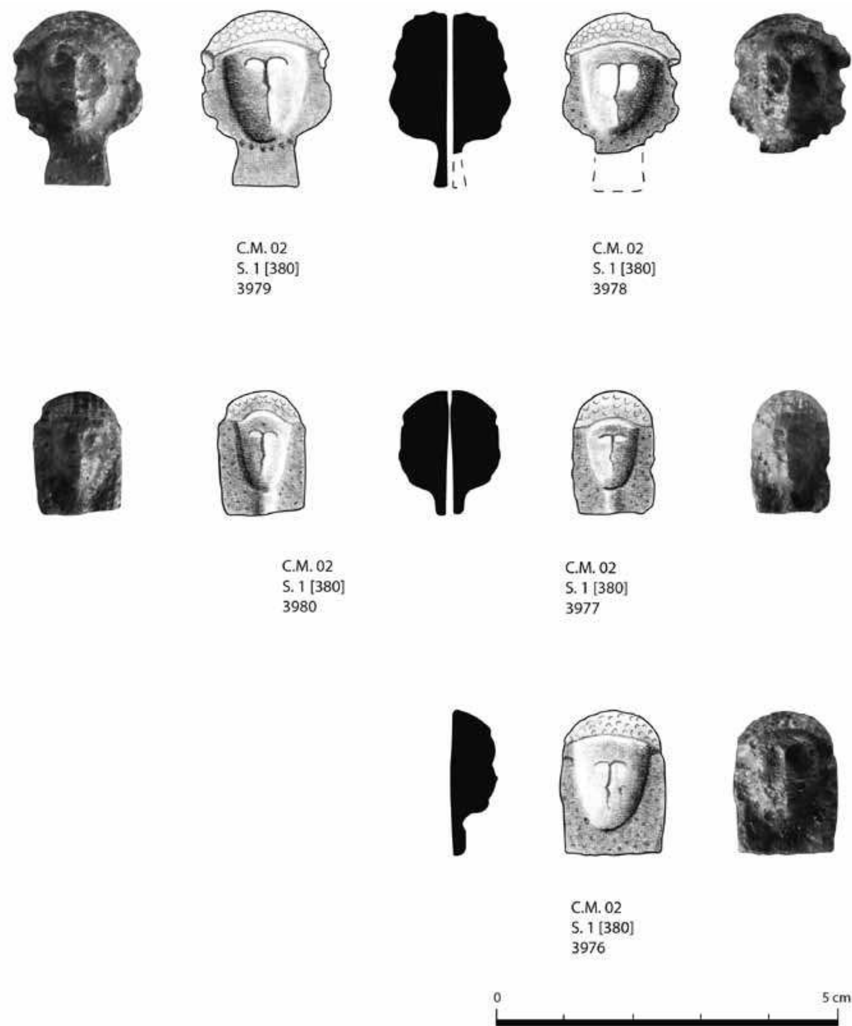



Fig. 1. Pendentes de vidro, bifrontes, em forma de dupla cabeça feminina.

São pendentes bifrontes, em forma de dupla cabeça feminina, constituídos por dois elementos de vidro, praticamente iguais. Os anéis de suspensão não estão presentes em nenhum dos casos. O vidro é incolor e translúcido. De acordo com Uberti, estes artefactos eram fabricados em dois moldes, cujas válvulas se unem sob pressão. Os anéis de suspensão eram colocados posteriormente, assim como os detalhes do cabelo e do rosto realizados com um punção[3]. A mesma autora nota a falta de cuidado nos acabamentos destes pendentes[4], o que justificará muito provavelmente o facto de muitos não terem conservado o anel de suspensão, como aliás sucede em Castro Marim, onde também se dividiram nas duas metades que os constituíam.

3 Uberti 1993, 28.
4 Uberti 1993, 17.

As peças 3979 e 3978 correspondem a um único pendente, de perfil geral sub-circular. O primeiro está mais bem conservado, possuindo de altura 28 mm. e de largura 21 mm., enquanto o outro (3978) mede 22 mm de altura e 20 de largura. A espessura de ambos é 9 mm. Os traços somáticos não são muito evidentes, o que fica, certamente, a dever-se a degradação sofrida pelo próprio vidro, que está também muito irisado. O rosto é oval estando encimado por cabelo, encaracolado, marcado por círculos desenvolvidos em três fieiras. No pescoço, uma gargantilha de uma única fieira, marcada com pontos.

Os elementos com os números 3980 e 3977 faziam parte de um único pendente bifronte, mais curto, mais estreito e menos espesso do que o anterior (18 X 15 X 7 mm.). O perfil geral é sub-rectangular. Ambos os elementos que o compõem estão conservados integralmente, ainda que o vidro esteja degradado e irisado, o que dificulta a leitura dos traços anatómicos do rosto, que é de tendência triangular. O cabelo, longo e liso, está por isso mesmo representado de forma menos exuberante do que na peça anterior, ainda que se mantenham as três fieiras de pontos a assinalá-lo, sobre a cabeça e desenvolve-se simetricamente ao longo do pescoço.

Por fim, a peça 3976 corresponde a um dos dois elementos que comporiam um outro pendente do mesmo tipo. É idêntica na morfologia geral ao anterior, apesar de mais comprido (22 mm) e mais largo (16 mm.), sendo, porém, de espessura idêntica. Uma vez mais a degradação do vidro e o forte irizado impedem uma leitura precisa dos traços anatómicos, ainda que o rosto tenha tendência triangular, ou oval alongado. O cabelo é longo, desenvolvendo-se simetricamente ao longo do pescoço, estando mais bem assinalado na cabeça, através de três fieiras de pontos.

Os três pendentes em forma de cabeça feminina bifronte de Castro Marim integram-se facilmente no tipo B, 1 de Uberti[5], que foi datado dos séculos IV e III. As peças de Castro Marim confirmam, em absoluto, esta cronologia, uma vez que a sua posição estratigráfica as situa justamente no finla do século IV/primeira metade do III a.n.e.

## *Os contextos locais e regionais e o Mediterrâneo*

Não se conhecem no actual território actualmente português quaisquer pendentes deste tipo, nem na forma nem na matéria-prima nem, por consequência, no fabrico. Esta ausência contrasta de forma evidente com abundância de contas de pasta vítrea, sobretudo azuis, lisas e oculadas a branco, por vezes decoradas com fios amarelos e de diversas tonalidades de azul, importadas desde, pelo menos, o século VII a.n.e. A estes objectos de adorno, que compõem numerosos colares encontrados em necrópoles do Algarve e do Alentejo, mas também em povoados da fachada ocidental, juntam-se os pequenos vasos (*alabastra* e *amphoriskoi*) recolhidos nas mesmas áreas geográficas.

Também no restante território peninsular, este tipo de artefacto é quase desconhecido, com excepção de Ibiza, onde pelo menos um exemplar com grandes parecenças com o algarvio foi exumado na necrópole de Puig des Molins[6].

No Mediterrâneo Central, este tipo de artefacto, do tipo B, 1 de Uberti, é mais bem conhecido, havendo exemplares na Sardenha, concretamente no Museu de Caglari, oriundos das necrópoles de Antas e Predio Iba[7], e outros de Sant'Antioco, Sulcis e Tharros, sem que se conheça, neste dois últimos casos, o

5 Uberti 1993, 28.
6 Fernández 1992; Costa Ribas e Fernández Gomez 2003.
7 Uberti 1993, 99.

contexto exacto[8]. Na Sicília, peças idênticas foram também encontradas em necrópoles, nomeadamente na de Birgi (Mozia), mas também em Selinunte, havendo outras de proveniência desconhecida[9].

Em Cartago, os pendentes bifrontes de cabeça feminina são numerosos, sendo por isso mesmo atribuída essa origem aos que se têm vindo a identificar nas ilhas do Mediterrâneo Central (Sicília e Sardenha), bem como aos de Ibiza, ainda que a hipótese oriental, concretamente de Alexandria, continue a ser defendida[10], devido, sobretudo, à sua abundância no Oriente, concretamente em cidades fenícias, como Sarepta, e em Chipre - Salamina[11].

Assim, parece claro que estes artefactos surgem quer nas metrópoles fenícias quer em sítios a elas associados, estando portanto as peças de Castro Marim em perfeita consonância com esta realidade. Contudo, o facto de sempre termos defendido que a partir do final do século V a.n.e. as relações do sítio algarvio terem sido preferencialmente com o mundo andaluz do baixo Guadalquivir e da baía de Cádis[12], área em que estes objectos são, por ora, completamente desconhecidos, não deixa de causar dificuldades de interpretação. Com efeito, reconhecer uma ligação directa com a realidade púnica do Mediterrâneo central e, mesmo de Ibiza, apenas com base nestes artefactos, torna-se difícil, uma vez que nenhum outro espólio dá indicações nesse sentido, ainda que abra novos desafios para análises futuras. No entanto, não podemos deixar de recordar que M. L. Uberti já chamou a atenção para o facto de "I vetri fenici raggiiungono anche l'Iberia, documentando un singolare quanto interessante paralelismo di rota mercantile con la cerâmica attica..."[13], e que a cerâmica grega do século IV é particularmente abundante no sítio que ofereceu os pendentes que agora aqui estudamos[14].

### *Imagens de Astarté*

A presença, na foz do Guadiana, deste materiais, não muito comuns mesmo no Mediterrâneo, raríssimos em território espanhol e inéditos no português merece ser discutida também de forma integrada no que se refere ao contexto concreto da sua recolha, uma vez que esse contexto permite um outro tipo de avaliação. As peças foram encontradas numa área onde, na Idade do Ferro, se localizou um espaço dedicado ao culto[15], facto que não pode ser desvalorizado. Lembre-se, a propósito, que este tipo de pendente foi habitualmente recolhido em áreas sepulcrais, como é o caso de Ibiza[16], da Sardenha[17] e da Sicília[18]. A excepção é o reconhecido em Selinunte, que é proveniente de uma área localizada nas proximidade do Templo A[19].

Os dados relativos aos contextos conhecidos para este tipo específico de pendente permitem admitir que o seu valor simbólico é grande, não se tratando, portanto, apenas de simples adornos. Se um

8 Uberti 1993.
9 Giammellaro 2008.
10 Uberti 1993, 80.
11 Uberti 1993.
12 Arruda 1999-2000; Arruda 2005; Sousa e Arruda 2010.
13 Uberti1993, 74.
14 Arruda 1997.
15 Arruda 2005; Arruda *et alii* 2007; Arruda *et alii* 2009.
16 Fernández 1992.
17 Uberti 1993.
18 Giammellaro 2008.
19 Giammellaro 125.

significado apotropaico foi já proposto para o caso de Ibiza[20], a verdade é que a sua integração no universo religioso surge mais clara pelo ambiente que Castro Marim proporcionou e a que já se fez referência.

Por outro lado, os traços fisionómicos da grande maioria, se não mesmo da totalidade, das figuras tornam possível a sua assimilação à figura de Astarté, por ventura a mais representada divindade feminina também nesta fase tardia da Idade do Ferro em ambientes culturais relacionados com o mundo púnico, como é o caso de Ibiza e do Mediterrâneo Central.

Lembre-se ainda a este propósito que no território actualmente português é a esta mesma deusa que se associam as raras representações de figuras femininas, parecendo obrigatório citar aqui as arrecadas de outro do chamado "Tesouro do Gaio", em Sines, onde as cabeças são também bifrontes[21].

## *Bibliografia*

Arruda, A.M. 1997: *A cerâmica ática do Castelo de Castro Marim*, Lisboa.

Arruda, A.M. 1999-2000: *Los fenicios en Portugal: Fenicios y mundo indígena en el Centro y sur de Portugal*, Barcelona.

Arruda, A.M. 2003: "A Idade do Ferro no Castelo de Castro Marim através das importações cerâmicas", *Xelb*. Silves 4, 70-88.

Arruda, A.M., Freitas, V. y Oliveira, C.F. 2007: "Os Fenícios e a urbanização no Extremo Ocidente: o caso de Castro Marim", J. L. Lopez Castro (ed.), *Las ciudades fenicio-púnicas en el Mediterráneo Occidental,* Almeria, 459-482.

Arruda, A.M., Freitas, V., Oliveira, C., Sousa, E., Lourenço, P. y Carretero, P. 2009: "Castro Marim: um santuário pré romano na foz do Guadiana", P. Mateos, S. Celestino, Pizzo e T. Tortosa (eds.), *Santuarios, Oppida y Ciudades: Arquitectura Sacra en el origen y desarrollo urbano del Mediterráneo Occidental*, Anejos de Archivo Español de Arqueología XLV, Mérida, 79-88.

Arruda, A.M., Soares, A. M., Freitas, V.T., Oliveira, C.F., Martins, J.M. y Portela, P. 2013: "A cronologia relativa e absoluta da ocupação sidérica do Castelo de Castro Marim", *Saguntum* 45, 101-114.

Costa Ribas, B. y Fernández Gómez, J. 2003: "Consideraciones en torno a las cabecitas de pasta vítrea fenicio-púnicas: dos piezas singulares de la necrópolis de Puig des Molins", *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 42, 59-80.

Fernández Gómez, J. 1992: *Excavaciones en la necrópolis del Puig des Molins (Eivissa). Las campañas de D. Carlos Román Ferrer: 1921-1929,* Trabajos del Museo Arqueológico de Eivissa, 28-29.

Sousa, E. y Arruda, A.M. 2010: "A gaditanização do Algarve", *Mainaké* 32, 2, 951-974.

Giammellaro, A.S. 2008: *I vetri della Sicilia Punica*. Roma.

Uberti, M.L. 1993: *I vetri preromani del Museo Archaeologico Nazionale dei Caglari*. Roma.

20 Fernández 1992.
21 Costa 1966, 1972; Alarcão 1996.

# *Arqueología del culto a Tinnit en el Occidente púnico*

María Belén
Universidad de Sevilla[1]

El componente púnico de la religiosidad prerromana en el sur y este de la península ibérica, muy visible todavía en los primeros siglos romanos, tiene su origen en situaciones históricas y realidades cultuales muy diferentes. A juzgar por las fuentes arqueológicas, que son la única base de información, el culto a la diosa Tinnit habría tenido una gran difusión en estas tierras más occidentales del Mediterráneo a partir del siglo IV a.C.[2], pero el análisis y la interpretación de la iconografía o de los rasgos rituales que se le atribuyen, no puede prescindir ni de los contextos culturales en los que se insertan, ni de los muchos condicionantes que afectan al estudio de la arqueología del culto de esta divinidad incluso en ambientes propiamente semitas, por otra parte menos homogéneos en aspectos religiosos de lo que habitualmente se piensa.

Uno de los problemas que dificulta la interpretación de los datos arqueológicos es la estrecha relación que Tinnit mantiene con Astarté, con la que comparte origen, funciones, espacios e iconografía, de Oriente a Occidente, a lo largo de gran parte del I milenio a.C.[3]. Tan estrecha es la relación entre ambas que para algunos autores Tinnit no fue más que "una forma africana" de Astarté[4], o una hipóstasis[5], un desdoble de la personalidad de la diosa fenicia[6]. La opinión mayoritaria, sin embargo, las considera distintas pero próximas, con una gran afinidad que se expresa en los documentos epigráficos mediante fórmulas de sincretismo o de parentesco. En la inscripción grabada sobre una placa de marfil hallada en un santuario del puerto de Sarepta y fechada entre los siglos VII y VI a.C., se le dedica una estatua a Tinnit-Ashtart, como si se tratara de una única entidad divina. El teónimo compuesto es una forma sincrética que para P. Xella[7] revelaría un estado de inhabitación entre las dos diosas. Dicho término resume un concepto teológico complejo que significa que cada una de ellas está dentro de la otra, con lo que la personalidad de ambas resulta enriquecida al resultar una y múltiple[8], a la vez que se amplían sus respectivos campos de acción sin que por ello dejen de ser individuales ni pierdan la facultad de mostrarse de forma independiente. C. Bonnet[9] ha llegado a sugerir una relación fraternal entre ambas, basándose en una

1 Grupo de investigación HUM-650 del Plan Andaluz de Investigación y proyecto "Religio Phoenicia Occidentalis: cultos fenicio-púnicos en el Extremo Occidente" (HAR2011-27257), del en su día Ministerio de Ciencia e Innovación.
2 Marín 1987; Moneo 2003, 431-435.
3 Hvidberg-Hansen 1979; Lipinski 1995, 199-215; Bonnet 1996; Cadotte 2007.
4 Gsell 1920, IV, 265.
5 Lipinski 1995, 203.
6 Müller 2004, 142.
7 Xella 1990.
8 Hornung 1999, 88-89.
9 Bonnet 1991.

inscripción bilingüe greco-latina hallada en Deir el-Qala, en la región montañesa del Líbano, fechada en los siglos II-III d.C., que menciona a Hera/Juno –*interpretatio* de Astarté – y a Hera *Néôtera*, que la versión latina traduce por Caelestis, la heredera romana de Tinnit para muchos investigadores[10]. Tal apelativo podría aludir a la condición de hermana menor de esta última, señalando un vínculo familiar entre ambas semejante al que une a Isis y Nephtys en el panteón egipcio, "mais elle est aussi susceptible de refléter un processus historique plus profond, à savoir la genèse de Tanit, née comme une forme particulière d'Astarté, «néôtera», c'est-à-dire mineure ou seconde, une forme qui s'affirma toutefois rapidement comme un théonyme autonome et gagna même des niveaux de popularité considérables dans le monde punique"[11].

Los fenómenos de *interpretatio* de que ambas fueron objeto reflejan asimismo la asociación que se establecía entre ellas. Estas asimilaciones las presentan como diosas celestes y ctonias, con amplias competencias sobre la vida y la ultratumba, oraculares, protectoras de la familia y de la ciudad, entre otras prerrogativas, sin que se pueda definir con claridad cómo fueron evolucionando con el tiempo tan variadas funciones, que se expresan a través de diferentes tipos iconográficos, muchos de ellos igualmente compartidos por ambas, que resaltan una u otra dimensión de sus complejas personalidades.

Tan complicado trasfondo religioso y la falta de otras fuentes de información con más crédito que la arqueología no literaria, que "no habla, sólo sugiere"[12], pesa claramente en el análisis de las evidencias materiales de las prácticas de culto entre las comunidades púnicas de Iberia. Criterios histórico-temporales marcan la atribución a una u otra divinidad de santuarios, imágenes y rituales, por suponer que el culto de Astarté, introducido en el sur peninsular por los fenicios en los primeros tiempos de la expansión colonial, habría sido sustituido o asimilado por el de Tinnit durante la etapa púnica, favorecido sobre todo por la presencia bárquida. La cuestión se complica cuando, además, los cultos fenicio-púnicos se imbrican en un entramado religioso transcultural. Los dioses fenicios, como los de cualquier otro sistema politeísta mediterráneo, tuvieron que adaptarse a las más diversas situaciones de contacto y negociar sus espacios, funciones e imágenes[13]. No es de extrañar que suscite tantas dudas la identidad de las divinidades femeninas que recibían culto en los santuarios costeros del área púnica del sur peninsular[14], con todo mejor documentados por la arqueología que los cultos cívicos.

La única prueba "que habla" de la consagración de un santuario a Tinnit en el Mediterráneo más occidental procede de la cueva de Es Culleram, en la costa nororiental de la isla de Ibiza[15]. Una inscripción votiva en escritura púnica fechada en las primeras décadas del siglo II a.C., la invoca como "Nuestra Señora, poderosa y Gad", que se traduce como buena Fortuna. La fundación del santuario se fecha en el IV a.C., pero su máxima actividad se desarrolló entre las últimas décadas del siglo III y mediados del II a.C., cuando el hundimiento de una parte del techo de la cavidad pudo precipitar su clausura. En esta fase final, el complejo sacro constaba de un vestíbulo parcialmente construido y dos salas subterráneas comunicadas por un estrecho pasadizo. En el exterior se excavó una cisterna que almacenaba el agua necesaria para el culto y el personal que lo atendía.

En la sala más profunda se hallaron numerosas terracotas femeninas de las que casi un millar –un 80% del total– son figuras de forma acampanada, con cabeza cubierta con *kalathos* y el cuerpo

10 *vid*. Cadotte 2007, 67-77.
11 Bonnet 1996, 47
12 Sanmartín 1999, 11.
13 Bonnet 2010, 454.
14 Ferrer 2002; Marín 2010.
15 Aubet 1969; Marín *et alii*, 2010.

revestido por un manto formado por dos grandes alas plegadas. Todas responden al mismo modelo con variaciones en el peinado, adornos (pendientes y collares) y en los símbolos religiosos (flores, caduceo y motivos astrales) que se alojan entre los rebordes de las alas. Este modelo es una recreación original del vestido de alas de algunas diosas y reinas egipcias, bien representado en Cartago y su territorio, pero esta clase de exvotos no se conoce hasta ahora en ningún otro santuario púnico occidental, ni siquiera en los de la misma isla de Ibiza. Sin ser una imagen canónica, que no parece que la diosa tuviera nunca, el vestido de alas está bien documentado como tipo iconográfico de Tinnit. Los emblemas simbólicos representados por flores de loto, caduceo y signos astrales, refuerzan el valor semiótico de la imagen alada, subrayando la doble naturaleza urania y ctonia de la diosa y de forma específica sus funciones en relación con el inframundo. En otro grupo de terracotas, muy minoritario en este caso pero igualmente exclusivo de Es Culleram, se representa una figura que aparenta estar entronizada, pero realmente está de pie, embutida en un sencillo trono. Tiene cuerpo betiloide, viste túnica talar y se cubre también la cabeza con *kalathos*. Con un lenguaje iconográfico ambivalente (icónico y anicónico a la vez), técnicamente simple pero muy sensorial, presentan a la diosa en su condición de reina[16].

Entre el material coroplástico restante, muy variado, destaca un lote de pebeteros en forma de cabeza femenina, muchos de ellos completos y sin trazas de que realmente se llegaran a usar como quemadores de sustancias aromáticas. Responden a un modelo muy conocido, desde Cartago y las islas del Mediterráneo Central a la península ibérica, y se consideran representaciones de una divinidad que en el Mediterráneo púnico se tiende a identificar con Tinnit, aunque la asociación no puede hacerse de forma automática en otros contextos culturales[17]. Algunos fragmentos de Es Culleram corresponden a piezas en las que el *kalathos* que cubre la cabeza se ha sustituido por una corona mural almenada, una tipología bien documentada en la ciudad de Ibiza de donde procede un ejemplar completo[18]. La presencia de estos exvotos en la cueva-santuario redunda en el epíteto Gad que la diosa recibe en la inscripción citada. Equivalente a Tyché/Fortuna, el término subraya su relación con una ciudad, que no puede ser otra que *Ebushim*. Como diosa poliada, Tinnit garantizaba la protección y seguridad de la comunidad cívica y velaba por sus intereses.

Otros exvotos nos descubren la forma betílica de la divinidad y a su animal sagrado -el león-, identificado en dos piezas actualmente en paradero desconocido. En el mundo púnico, la relación de la diosa y el león se manifiesta también en representaciones leontocéfalas, inspiradas en este caso en la egipcia Sekhmet, que con frecuencia se asocian al vestido de alas. Desde los siglos V-IV a.C. la imagen de una o más diosas de cabeza leonina, con alas o con vestido de alas, está documentada en la glíptica de Tharros y de Ibiza y algo después también en Cartago, pero tanto en la metrópoli norteafricana como en su entorno, esta iconografía tuvo su mayor difusión en los primeros tiempos romanos como rostro de Tinnit y de su sucesora Caelestis. Del santuario tunecino de *Thinissut* en el que las dos recibieron culto, proceden varias estatuas en terracota, de tamaño casi natural, con cabeza leonina y falda con dos capas de plumas superpuestas. También en Ibiza reaparece de nuevo en fechas poco precisas de hacia el II a.C., y la encontramos en algunos pebeteros que cambian las habituales figuras femeninas de estilo helenizante y semblante amable, por adustas imágenes leontocéfalas que enfatizan su mensaje con grandes pendientes en forma de cabeza

16 *Cf.* Sanmartín 1999, 21.

17 El hallazgo reciente en tierras gaditanas de una pieza con la inscripción *pn bʿl*, "rostro de Baal" (López y Niveau de Villedary, en prensa, confirma la relación de estos pebeteros con el culto a Tinnit entre los púnicos occidentales.

18 Marín 2007.

igualmente leonina[19]. El hecho de que algunas piezas lleven *kalathos* torreado es un signo inequívoco de que representan a Tinnit como diosa poliada, bajo la misma advocación con la que recibió culto en la cueva.

El calificativo "poderosa" que leemos también en la dedicatoria votiva, podría aludir a su carácter oracular[20]. La veneración a la patrona y la consulta al oráculo serían los principales atractivos para visitar este antro sacro apartado en el norte de la isla. De su proximidad a la costa cabría esperar una estrecha relación con la navegación, pero la vida y la religión del mar apenas son visibles en el registro arqueológico del yacimiento. Los santuarios costeros mejor conocidos, como el de la cueva de Gorham o el de la antigua isla de La Algaida, aunque se vinculan a comunidades púnicas, tienen un ambiente transmediterráneo en consonancia con las dinámicas comerciales de los tiempos que conocieron. En contrapartida, la colección de exvotos de Es Culleran, su variedad tipológica y su valor como documento iconográfico de la multiforme imagen de Tinnit, no tienen equivalencia en ninguno de los santuarios del área púnica del sur peninsular, si exceptuamos los pebeteros en forma de cabeza femenina, que, por otra parte, ni están presentes en todos ellos, ni, repetimos, son interpretables siempre con las mismas claves: "Los pebeteros de arcilla expanden por territorios y contextos múltiples una imagen exclusivamente femenina, una diosa que las diversas gentes aceptan bajo el convenio de una cierta uniformidad formal (...). El pebetero de busto femenino dialoga en cada espacio y en cada situación", en palabras de nuestro clarividente homenajeado[21] .

Se da la paradoja de que es fuera del área considerada púnica donde encontramos expresiones religiosas comparables a las comentadas de la isla de Ibiza. Tinnit con vestido de alas es psicopompa en el viaje al más allá representado en un grupo escultórico de Elche[22] pero más sorprende encontrar en el santuario extraurbano de Torreparedones, muy al interior de la Turdetania ya romana, estatuillas femeninas pseudo entronizadas que como las de Es Culleram tienen aspecto betílico[23], además de una tosca representación leontocéfala sedente y un betilo estiliforme como imagen anicónica de una divinidad a la que se llama *Dea Caelestis* en una inscripción latina grabada sobre la frente de una pequeña cabeza femenina de rostro severo y fechada hacia el cambio de era[24]. En la epigrafía norteafricana el título *dea* suele designar a una divinidad no romana[25]. Tampoco parece propia de romanos "la despreocupación estética" con la que se ha trazado la inscripción[26]. Caelestis debió continuar un culto anterior a Tinnit, quizá asociada con una divinidad local. La versatilidad de los sistemas religiosos politeístas y la polifacética personalidad de la diosa semita favorecieron múltiples asimilaciones, entre otras con Virtus, la divinidad que figura en el nombre de la colonia *Ituci Virtus Iulia*, cuya identificación con Torreparedones se da ya por segura. Sin embargo, la posible existencia del santuario en época prerromana no se ha podido confirmar. De los dos templos superpuestos documentados en las últimas excavaciones realizadas en el yacimiento, el más antiguo estuvo en uso durante los siglos II y I a.C., aunque podría ser anterior, y de él procederían centenares de exvotos de piedra, entre los que se cuentan los citados más arriba[27]. El "aspecto semita bastante destacado"[28] del santuario es difícil de entender sin la presencia de población de ascendencia púnica en

19 Fernández, Mezquida y Ramon 2007.
20 Bonnet 1996, 99.
21 Olmos 2007, 374 y 389.
22 Chapa y Belén 2011.
23 Cunliffe y Fernández 1999, 333.
24 Seco 2010, 282-308.
25 Cadotte 2997: *v.g.*, 139.
26 Oria 2012, 181.
27 Morena 2011, 247.
28 Seco 2010, 307; *vid.* Cunliffe y Fernández 1999, 448-453.

el *oppidum* turdetano, como el *Bahannonis* que se enterró en el mausoleo de la *gens Pompeia* por los años finales de la república[29], sin ocultar su identidad bajo velo latino. Una vez más viene al caso recordar la información de Estrabón[30] sobre los muchos fenicios que habitaban las ciudades turdetanas en su tiempo, un testimonio ratificado en las tierras medias y altas del Guadalquivir por las emisiones púnicas de las cecas de *Urso* y *Sacili* Los efectos del contacto entre culturas diferentes (préstamos recíprocos, sincretismos) y la mudanza de costumbres que cada coyuntura histórica imponía, son causa de muchos equívocos, pero parece incuestionable que desde el siglo III a.C. al menos y durante los primeros siglos romanos, la marea humana y cultural púnica llegó tierra adentro, lejos de los ancestrales reductos costeros.

## *Bibliografía*


AUBET, Mª.E. 1969: *La Cueva d'Es Cuyram (Ibiza),* Publicaciones eventuales nº 15, Barcelona.

BONNET, C. 1991: "Tinnit, soeur cadette d'Astarté? A propos des cultes de Deir el-Qal'a près de Beyrout", *Die Welt des Orients* 22, 73-84.

BONNET, C. 1996: *Astarté. Dossier documentaire et perspectives historiques*, Roma.

BONNET, C. 2010: "Astarté en Méditerranée. Réflexions sur une identité divine une et plurielle", Mª L. de la Bandera y E. Ferrer (coords.), *El Carambolo 50 años de un tesoro,* Sevilla, 453-463.

CADOTTE, A. 2007: *La romanisation des Dieux. L'interpretatio romana en Afrique du Nord sous le Haut-Empire,* Leiden-Boston.

CHAPA, T. y BELÉN, M. 2011: "Viaje a la eternidad. El grupo escultórico del Parque Infantil de Tráfico (Elche, Alicante)", *Spal* 20, 151-174.

CUNLIFFE, B. y FERNÁNDEZ, Mª.C. 1999: *The Guadajoz Project. Andalucía in the First Millennium BC, Volume I: Torreparedones and Its Hinterland,* Oxford.

DÍAZ ARIÑO, B. 2008: *Epigrafía latina republicana de Hispania*, Instrumenta 26, Barcelona.

FERNÁNDEZ, J.H., MEZQUIDA, A. y RAMON, J. 2007: "Pebeteros con representación leontocéfala de la calle Aragón 33 (Eivissa)", Mª.C. Marín y F. Horn (eds.), *Imagen y culto en la Iberia Prerromana: Los pebeteros en forma de cabeza femenina,* Spal Monografías IX, Sevilla, 85-107.

FERRER, E. 2002: "Topografía sagrada del Extremo occidente: santuarios, templos y lugares de culto de la Iberia púnica", E. Ferrer (ed.), *Ex Oriente Lux. Las religiones orientales antiguas en la Península Ibérica,* Spal Monografías II, Sevilla, 185-217.

GSELL, S. 1920: *Histoire ancienne de l'Afrique du Nord, IV. La civilisation carthaginoise,* Paris.

HORNUNG, E. 1999: *El Uno y los Múltiples. Concepciones egipcias de la divinidad,* Madrid.

HVIDBERG-HANSEN, F.O. 1979: *La Déesse TNT. Une étude sur la religion canaanéo-punique,* Copenhague.

LIPINSKI, E. 1995: *Dieux et déesses de l'univers phénicien et punique,* Orientalia Lovaniensia Analecta 64, Studia Phoenicia XIV, Leuven.

LÓPEZ, E. y NIVEAU DE VILLEDARY, A.Mª. (en prensa): "Imitación de iconografías y asimilación de ritos. Acerca de un pebetero indígena procedente del Cortijo de la Negra (El Puerto de Santa María, Cádiz)", Mª.C. Marín y A. Mª Jiménez (coords.), *Imagen y culto en la Iberia Prerromana: Los pebeteros en forma de cabeza femenina* II, Sevilla.

MARÍN, Mª.C. 1987: "¿Tanit en España?", *Lucentum* VI, 43-79.


29 Díaz Ariño 2008, 228-229.
30 III, 2, 13.

Marín, Mª C. 2007: "Pebeteros con corona mural", Mª. C. Marín y F. Horn (eds.), *Imagen y culto en la Iberia Prerromana: Los pebeteros en forma de cabeza femenina,* Spal Monografías IX, Sevilla, 109-119.

Marín, Mª C. 2010: "Santuarios prerromanos de la costa atlántica andaluza", T. Tortosa y S. Celestino (eds.), R. Cazorla (coord.), *Debate en torno a la religiosidad protohistórica,* Anejos de Archivo Español de Arqueología LV, Madrid, 219-243.

Marín Mª. C., Belén, M. y Jiménez, A. Mª. 2010: "El proyecto de estudio de los materiales de la Cueva de Es Culleram", *Los púnicos de Iberia: proyectos, revisiones, síntesis, Mainake* XXXII (1), 133-157.

Moneo, T. 2003: *Religio Iberica. Santuarios, ritos y divinidades (siglos VII-I A. C.),* Bibliotheca Archaeologica Hispana 20, Madrid.

Morena, J. A. 2011: "Una nueva visión del santuario periurbano de Torreparedones (Baena, Córdoba)", J. Blánquez (ed.), *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*, Madrid, 237-255.

Müller, H.-P. 2004: "Beobachtungen zur Göttin Tinnit und der Funktion ihrer Verehrung", M. Heltzer y M. Malul (eds.), *Teshurot I Avishur, Studies in the Bible and the Ancient Near East, in Hebrew and Semitic Languages to the Profesor Yitzhak Avishur at Sixty*, Tell Aviv-Jaffa, 141-151.

Olmos, R. 2007: "El lenguaje de la diosa de los pebeteros: signo icónico y función narrativa en dos tumbas de La Albufereta (Alicante)", Mª. C. Marín y F. Horn (eds.), *Imagen y culto en la Iberia Prerromana: Los pebeteros en forma de cabeza femenin*a, Spal Monografías IX, Sevilla, 367-389.

Oria, M. 2012: "Elementos fenicio-púnicos en la religión romana de Hispania: una cuestión a debate", B. Mora y G. Cruz (coords.), *La etapa neopúnica en Hispania y el Mediterráneo occidental: identidades compartidas,* Sevilla, 165-190.

Sanmartín, J. 1999: "Génesis oriental de los dioses fenicios de las colonias occidentales", B. Costa y J. H. Fernández (eds.), *De Oriente a Occidente: los dioses fenicios en las colonias occidentales, XII Jornadas de Arqueología fenicio-púnica (Eivissa, 1997),* Eivissa, 9-23.

Seco Serra, I. 2010: *Piedras con alma. El betilismo en el mundo antiguo y sus manifestaciones en la península ibérica*, Spal Monografías XIII, Sevilla.

Xella, P. 1990: "«Divinités doubles» dans le monde phénico-punique", *Mélanges Maurice Sznycer, Semitica* XXXIX (II), 167-175.

# *Grafitos sobre un shekel del Tesoro de Mogente*

Mª Paz García-Bellido
(CSIC)
Javier de Hoz
(UCM)

La pieza que vamos a estudiar aquí en homenaje a Ricardo Olmos nos es conocida desde 1909, año en el que la moneda se halló formando parte del célebre Tesoro de Mogente, cuyo conjunto tiene ya una larga historia de estudio en la investigación arqueológica[1]. Se trata de un shekel de plata hispano-cartaginés y acuñado posiblemente entre el año 211 y el 206 a.C. Desgraciadamente muy pocas veces podemos trabajar con piezas tan bien fechadas. La excepcionalidad de la moneda es que posee un claro grafito de seis signos en escritura, posiblemente ibérica, delante de la faz del anverso y otro signo en el reverso. Estos grafitos han pasado desapercibidos porque ni se describieron en la edición de la pieza, ni en las posteriores publicaciones, aunque uno de nosotros ya habíamos advertido de su existencia (Fig. 1)[2]. Lo que queda del Tesoro se encuentra depositado en su mayoría en el IVDJ, otras varias piezas en el British Museum y la única extrapeninsular, una dracma de Gelón II, en el Museo de Albacete[3].

Desconocemos el lugar exacto del hallazgo del Tesoro Mogente, aunque desde luego en el partido de Garamoixent pero sin conexión alguna con el yacimiento de La Bastida, pero sí podría relacionarse con los poblados a la vera de la vía y anexos a la necrópolis del Corral de Saus. El tesoro estaba compuesto solamente por monedas, lo que en estas fechas es anómalo pues la plata troceada (*Hacksilber*) suele acompañar este tipo de atesoramientos en los que las monedas aparecen como el elemento innovador en la capitalización del dinero y en los intercambios comerciales. La moneda se había integrado entre la población de la zona como medio de intercambio hacía solo unas décadas, entre la masiva acuñación de los Barca en la Península a partir del año 237 en que ponen pié en la Península y la posterior entrada de las tropas romanas en el 218 en Ampurias. Es decir, era un elemento nuevo que solía compartir con la plata troceada –el elemento viejo– la capitalización de la riqueza. Insisto en ello, porque el hecho de que el tesoro sólo contenga moneda me hace sospechar que estamos ante una bolsa de militar como atestigua la dracma de Gelón venida posiblemente con la tropa; y no digo que el depósito sea de soldado porque la cuantía atesorada es alta. De las 149 monedas que constituían el tesoro conocemos hoy sólo 50. La muestra es pequeña pero gracias a la descripción de Gestoso podemos asegurar que contamos con ejemplares de cada tipo y contabilizar el número de piezas que había en cada uno. Predominan claramente las piezas hispano-cartaginesas y son éstas las únicas que constituyen los altos valores –trishekel, dishekel, shekel y medio, y shekel– acompañadas de las dracmas ampuritanas y sus divisores, y de sus imitaciones ibéricas.

1 Publicado someramente al año siguiente por Luis Gestoso 1910, 460.
2 García-Bellido 1990, 28, nº 4 (17), lám- 2,17(4) donde se advertía ya del grafito. En la publicación posterior de Ruiz Trapero 2007 se silencia su existencia.
3 García-Bellido 1990, 44.

Además hay un ejemplar de la ceca de Siracusa, otro de Ebusus, un divisor púnico-levantino con signo de Tanit posiblemente acuñado en Ilici y el excepcional medio victoriato romano acuñado en Hispania[4]. Es una composición habitual en los tesoros de la II guerra púnica que muestra lo variopinto de la moneda que estaba en circulación en las zonas contendientes, la preponderancia de la moneda hispano-cartaginesa y la escasez de moneda romana. Es curioso que contenga muchos divisores de plata, pues lo normal es ir cambiando éstos por grandes valores que son los que se atesoran. Ello quiere decir que el conjunto no es un testimonio de capitalización estable de dinero, sino más bien un tesoro en formación, en el que se van añadiendo los divisores circulantes en la zona, territorio ibérico en este caso, y de ello es muestra la espléndida conservación de las monedas pequeñas y la composición mezclada de moneda ampuritana abundante y moneda hispano-cartaginesa. Podemos suponer que el tesoro se ha formado en la misma zona ibérica levantina.

Respecto a la cronología, la presencia del medio victoriato romano, un valor desconocido en el sistema monetario romano y sin embargo del mismo peso de un cuarto de shekel cartaginés, más la excepcional iconografía de la pieza, me llevaron a suponer que la acuñación se hizo en Carthagonova con flanes cartagineses e inmediatamente tras la conquista de la plaza por Escipión en el 209. Tendríamos pues una fecha para el atesoramiento inmediatamente posterior a esa fecha y desde luego anterior al 206 en que los cartagineses abandonan Hispania y los romanos comienzan a desmonetizar el numerario púnico.

### *El shekel con grafitos*

No entraré en la descripción de las monedas del Tesoro de Mogente ya hecha en otro lugar, pero sí en la pieza que soporta los grafitos[5].



Fig. 1. Shekel del tesoro de Mogente con retrato de Magón Barca.

Fig. 1. Shekel de plata de 5'90 g con eje de cuños a 12. Conservado en el Instituto Valencia de Don Juan (VIII-4-1). Rfas: MCH, nº162, 2, García Bellido 1990, 28, nº 4 (17); DCyP, 164, nº 72.

*Anverso:* Cabeza masculina juvenil desnuda a izquierda. Cabello rizoso y facciones marcadas (Magón?). Delante un grafito de seis o siete caracteres ibéricos.

*Reverso:* Caballo parado a derecha, delante del caballo un signo grafitado, detrás, palmera.

4 García-Bellido 1985, 65-72.
5 García-Bellido 1990, 27-45.




Fig. 2a. Shekel hispano-cartaginés con retrato de Aníbal Barca;
2b. igual con retrato de Asdrúbal Barca; 2c. igual con retrato de Magón Barca. IVDJ

La cabeza del anverso parece ser un retrato a juzgar por su individualidad y diferenciación respecto a los otros dos modelos de la misma emisión de igual iconografía (Fig. 2), uno de ellos posiblemente Aníbal, según propusieron Robinson y Beltrán, el segundo según creo Asdrúbal y el tercero, el nuestro, Magón.[6] Tres monedas iguales, con un mismo reverso de caballo parado y palmera como emblema cartaginés pero con una clara diferenciación de los rasgos faciales, tres retratos de una misma familia, los Barca. Estas "galerías de retratos" surgen de auténticos programas figurativos que tienen gran éxito en el mundo helenístico y que vemos representados en las monedas dinásticas de los Ptolomeos y los Seléucidas, por ejemplo.

No es la numismática para Ricardo Olmos una de las especialidades a las que más tiempo ha dedicado pero hemos de reconocer que sus trabajos han sido esenciales en la interpretación de algunas de las iconografías monetales. En este caso es especialmente valiosa la lectura que hizo en 1995 sobre las cabezas-retratos de la moneda ibérica en relación con los héroes fundadores, sacando del anonimato esas

6 En la serie de monedas de la fig. 2, la nº 1 interpretada por Robinson como Aníbal y la nº 2 como un retrato de Escipión tras la toma de Carthagonova. La lectura como retrato de Escipión fue desestimada en general por lo inadecuado del soporte cartaginés para un retrato del general romano. Sin embargo han sido propuestas como retratos de Aníbal, Asdrúbal y Magón en García-Bellido 2014, 177-207, fig. p.195, c.

cabezas descritas por los numísmatas como «cabeza masculina diademada a la derecha», sin que nadie se hubiera atrevido a estudiar en profundidad el tipo iconográfico, modelo que por las variantes distinguen unos «retratos» de magistrados, de otros de fundadores o de padres de la patria o, sobre todo, de divinidades. "Pues los caudillos helenísticos solían asumir como modelo que les enraizara en la historia la imagen de un héroe o de un dios... En el pensamiento helenístico esta indistinción y ambigüedad son el fundamento de las epifanías de los príncipes y monarcas que en la vida se muestran a los hombres como evergetas, como héroes salvadores y prontos a escuchar –*epékooi*– lo que seguramente formó parte programática de la política de Aníbal y de los bárcidas en Iberia"[7].

## *Los grafitos*

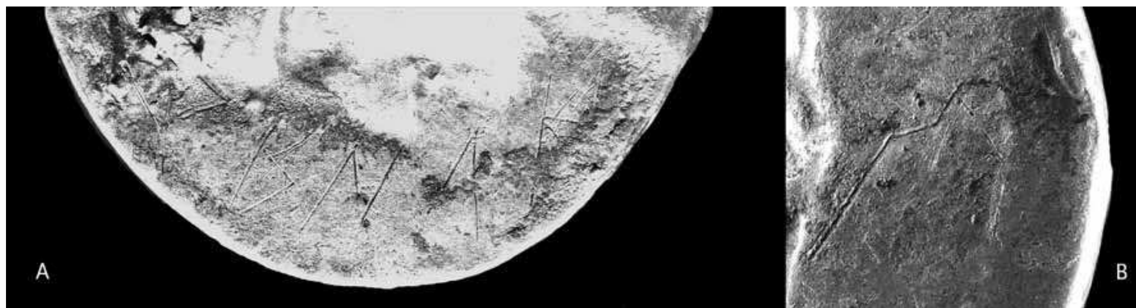



Fig. 3a. Grafito ibérico de seis signos; Fig. 3b. signo esgrafiado delante del caballo. Detalles de fig. 1.

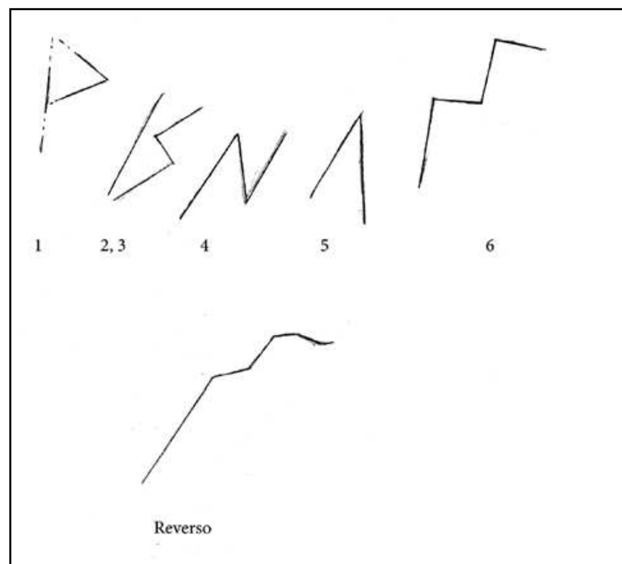



Fig. 4. Calco de los grafitos de fig. 3.

7 Olmos 1995, 47.

En el anverso, delante de la cabeza masculina, arrancando al parecer frente a su cabellera y adaptándose a la circunferencia de la moneda hasta terminar sobre el cuello de la figura, se grabó un grafito muy difícil de leer en algunos puntos pero que parece que se ha conservado completo. Es quizá hasta la fecha el único ejemplo de grafito paleohispánico sobre moneda de cierta longitud, mientras que para el signo aislado del reverso, existe como veremos, algún paralelo.

Los signos, grabados con líneas rectas y firmes, excluyen por sus formas las escrituras latina, griega y púnica[8], aunque, al margen de su carácter dextrógiro y su aspecto paleohispánico, plantean algunos problemas de identificación. En esas fechas y en la zona es de esperar escritura ibérica levantina, aunque no sería imposible una pervivencia de la meridional que había sido anteriormente dominante. De hecho el último signo (Figs. 3 y 4) a primera vista podría ser una <u> meridional, pero el signo o signos 2/3 excluye totalmente esta escritura y, como veremos, una inspección atenta muestra que se trata en efecto de un signo levantino, con lo que se confirma que ésta es la escritura del grafito.

El signo 1 es del tipo *a1*[9]. Sin ser la forma más habitual cuenta con buenos paralelos y no plantea dudas.

Los que consideramos signos 2 y 3 son mucho más problemáticos. En primer lugar están muy próximos entre sí y bien diferenciados de 1 y 4, por lo que a primera vista uno tiende a leerlos como un solo signo. De hecho, si llegaran a entrar en contacto entre sí, coincidirían con *e1*, pero se trata de un signo extraordinariamente raro, atestiguado sólo una vez en MLH C.1.10, y debe ser considerado como la última alternativa posible que, además, nos proporcionaría una lectura **aenkaś** prácticamente sin paralelos utilizables[10]. Si los consideramos dos signos tenemos un caso claro de *ba1* y aparentemente *s2* angular. Esta última lectura resulta imposible ante <n> seguida de otra consonante y debe ser desechada. Aun sin paralelos exactos debemos pensar entonces en <ki>[11], del que existen variantes posiblemente asimilables (*ki1*) si tenemos en cuenta las dificultades que el tamaño y la forma de la moneda implicaban para el grabador. En todo caso es una lectura problemática que hace igualmente problemática la comprensión de todo el grafito.

El signo 4 es claramente *n2*. Al igual que el 1, no plantea problemas ya que no parece que exista el menor rastro de un trazo interior que nos podría llevar a leer <i>.

El signo 5 es ambiguo. En la escritura levantina puede ser <ka> o <l> y sólo la presencia en el mismo texto de otro signo que inequívocamente corresponda a uno de esos dos valores permite decidir con seguridad. Aquí sin embargo <l> parece excluido porque se encuentra entre dos consonantes, lo que daría lugar a un grupo impronunciable. Consideramos por lo tanto que se trata de *ka6*.

El último signo plantea problemas de lectura porque el primer trazo vertical se prolonga en exceso hacia el interior de la moneda, lo que hace que, como hemos dicho, a primera vista tengamos <u> meridional, y el tercero y el cuarto son más superficiales y se adaptan al círculo monetal, de forma que el resultado es una variante muy asimétrica de *ś2*, pero en todo caso una variante reconocible.

8 Aisladamente algún signo podría ser interpretado como neopúnico, por ejemplo el 5 como <g>, pero, dado el esquematismo de esa escritura, esto ocurre siempre.

9 Las referencias del tipo *a1* reenvían a la tabla de signos de *MLH* III.1, 246-247, y de Hoz 2011, 743-744.

10 Sólo puedo citar AENIBELI (dat.), nombre personal de una inscripción latina de Játiva (*CIL* II, 3621; *Hispania Epigraphica online* nº 9692; cf. *MLH* III.1, § 7.4; Rodríguez Ramos 2002, 253), cuyo segundo elemento es claramente ibérico pero no así el primero.

11 Un posible paralelo podría estar en una de las caras de la inscripción celtibérica doble *MLH* IV, K.0.3, pero se trata de una lectura discutida.

La lectura del grafito parece ser por lo tanto **abakinkaś**. En principio se trata de una forma que carece de paralelos en el corpus ibérico, pero si tenemos en cuenta la ocasional pérdida de vibrante ante consonante[12] podríamos estar ante el frecuente elemento antroponímico *abaŕ*[13], lo que nos llevaría a un nombre personal con la estructura bimembre típicamente ibérica **abaŕ-kinkaś*[14]. Es cierto que no existen testimonios del segundo elemento[15], pero no es raro que aparezcan nuevos elementos onomásticos ibéricos. Por supuesto se trata de una lectura en buena medida conjetural, dadas las dificultades de lectura concentradas en los signos 2, 3 y 5, y de una interpretación onomástica aún más conjetural si cabe[16].

Sin embargo si nos planteamos las posibles funciones del grafito a juzgar por otros casos conocidos en la epigrafía del mundo mediterráneo, la hipótesis del nombre personal es razonable. No hay ningún indicio de que nos encontremos ante una dedicatoria votiva que, junto con los nombres personales aunque mucho más raramente, es el tipo de inscripción comprensible que encontramos en grafitos monetales[17], así que por exclusión se impone la última alternativa que coincide además con lo que parece la lectura menos implausible de nuestro grafito.

En el reverso del shekel, también con trazo muy firme y recto excepto en lo que debió ser su rasgo inicial, tenemos delante del caballo un signo que arranca de la parte superior de sus patas y se prolonga en oblicuo hasta cortar la gráfila a la altura de la parte inferior del cuello del animal. Esa prolongación hasta la gráfila, donde parece que inició el grabador su trazo, explica que en el reborde que ésta forma se produjese un quiebro y lo que debía haber sido una única línea zigzaguee ligeramente. Si tenemos esto en cuenta nada se opone, aunque por supuesto es indemostrable, a que la misma mano haya trazado el grafito del anverso y la marca del reverso. En ese caso esperaríamos una letra ibérica y efectivamente puede ser así. La alternativa más improbable es un nuevo caso de *2*, todavía más alargada y deformada que en el caso anterior, pero en éste no hay ningún motivo para esa deformación ya que el espacio ante el caballo es ampliamente suficiente para un signo normal. Parece más probable por lo tanto que estemos ante una *s3* trazada oblicuamente. Claro está que tratándose de un signo aislado no se puede excluir otra escritura o una mera marca anepígrafa. Una abreviatura o una marca anepígrafa es el tipo más corriente de grafito monetal. Así, por ejemplo, las letras sueltas, una en el anverso y otra en el reverso, que se pueden ver en una pieza de **ekobirikes** de la Real Academia de la Historia[18]; es curioso que en nuestro caso la moneda sea un shekel y la alternativa más probable de lectura que tenemos sea <s> y en segundo lugar <ś>, pero probablemente se trata de una mera casualidad.

12 Quintanilla 1998, 233; Ballester 2001, 296; Rodríguez Ramos 2004, 219; de Hoz 2011, 348.

13 *MLH* III.1, § 7.1; Rodríguez Ramos 2002, 253.

14 Para *aba(ŕ)-* ante consonante v. *MLH* III.2, C.12.1. Tratándose de una acuñación bárquida es inevitable pensar en *a-bark-*, es decir en una transcripción del artículo púnico y el nombre de familia, pero éste parece un camino excesivamente especulativo.

15 El más próximo es *kine*: *MLH* III.1, § 7.75; Rodríguez Ramos 2002, 264.

16 En un plano muy especulativo podríamos preguntarnos si, dado que se trata probablemente del tesoro de un militar y por lo tanto no está excluido un mercenario celtíbero, no podría ser una inscripción en esa lengua, pero esta alternativa, histórica y geográficamente mucho menos probable, no resuelve los problemas paleográficos y no aporta paralelos útiles.

17 Sobre los grafitos monetales, trabajos clásicos de Friedländer 1876 y Lenormant 1874-1877; una visión general moderna en Elayi y Lemaire, 1998, 11-12 y 18-37; brevemente en Savio y Struffolini 2005, 59-62. Kraay 1976, 16-17 representa una notable excepción frente al olvido en que los grafitos sobre monedas suelen quedar en las obras generales sobre numismática o epigrafía; breves indicaciones pueden verse en Alföldy 1978, I, 37-38 y Gobl 1978, 1, 254.

18 Ripollés y Abascal 2002, nº 1743, pero no se han señalado grafitos hasta ahora en otras colecciones paleohispánicas significativas.

La presencia de dos o más grafitos en una misma moneda, incluso en la misma cara, no es rara. Los signos anepígrafos o las abreviaturas incomprensibles son usuales y, como ya hemos dicho, en el caso de inscripciones legibles lo más corriente son los nombres de persona. Normalmente los grafitos aparecen en piezas de un valor considerable, habitualmente en plata. En estos aspectos nuestros grafitos encajan con lo usual en el mundo antiguo, que no ha dejado de serlo puesto que anotaciones del mismo tipo pueden encontrarse incluso en billetes modernos. Lo que ya no resulta tan normal es la procedencia y la escritura del grafito, ya que la mayoría de las piezas estudiadas proceden del oriente mediterráneo y son epígrafes griegos o semíticos. Esto sin embargo no puede considerarse, sin más, como un dato histórico dado que se trata de un tipo de epígrafe insuficientemente estudiado, con la excepción de los grafitos semíticos occidentales publicados por J. Elayi y A. Lemaire[19] y algunos trabajos de G. Manganaro sobre Sicilia, y es posible que nuestra imagen de la situación esté distorsionada.

Otro problema distinto es el de las razones que tendría el grabador para esgrafiar su nombre en una moneda y quizá también el signo del reverso, razones que resultan siempre enigmáticas en los diversos casos en que se han identificado sin duda nombres personales inscritos en una moneda y para las que se han dado explicaciones especulativas, verosímiles a veces pero indemostrables. En nuestro caso el problema más interesante, que por desgracia no podemos resolver, es el de si la inscripción existía ya antes del atesoramiento o de alguna forma está relacionada con él. No es raro que aparezcan grafitos en tesoros, a veces repetidos, pero al tratarse en otros casos de nombres diferentes, como los numerosos del tesoro de Meydancikkale[20], no se pueden relacionar con el autor del ocultamiento. Si en nuestro caso se tratase del nombre de quien reunió y ocultó el tesoro éste sería un indígena de la zona, lo que resulta razonable dada la fecha que podemos atribuir a aquél y las circunstancias históricas del momento, pero esto no puede pasar de ser mera posibilidad.

*Addendum*

La lectura arriba defendida implica que la forma del signo <ki> es muy anómala. Leyéndolo como <s>, que es su valor normal, podríamos proponer otro nombre propio ibérico quizá más esperable. El signo que hemos leído como <n> se diferencia de <i> sólo por un pequeño rasgo añadido en el ángulo superior que en algunas ocasiones falta por descuido (p.e. *MLH* IV K.0.6); si suponemos que esto es lo ocurrido en nuestro grafito tendríamos una lectura **abasikaś**, es decir de nuevo un nombre propio formado por dos elementos, en este caso ambos comunes, *abaŕ* que ya hemos comentado y *sike/ai*[21]. Una propuesta muy atrevida pero no imposible sería «sh(ekel) de Abarsike».

19 Elayi y Lemaire, 1998.
20 Davesne y Le Rider 1989.
21 *MLH* III.1 § 7.102; Rodríguez Ramos 2002, 267.

## *Bibliografía*


Actas VIII 2001, *Religión, lengua y cultura prerromanas de Hispania = Actas del VIII Coloquio Internacional sobre Lenguas y Culturas Prerromanas de la Península Ibérica*, F. Villar y M.ª P. Alvarez (eds.), Salamanca.

Alföldy, M. 1978: *Antike Numismatik* I-II, Mainz am Rhein.

Ballester, X. 2001: "(Fono)tipología de las (con)sonantes (celt)ibéricas", *Actas VIII*, 287-303.

Beltrán, A. 1949: "Iconografía numismática: retratos de los Barkidas en las monedas cartaginesas de plata de Cartagena", *Boletín Arqueológico de Tarragona* 49, 119-122.

CIL = Corpus Inscriptionum Latinarum.

*DCYP = Diccionario de cecas y Pueblos hispánicos, ver* García-Bellido, M.P. y Blázquez, C.

Davesne, A. y Le Rider, G. 1989: *Gülnar II. Le trésor de Meydancikkale*, Paris.

Elayi, J.y Lemaire, A. 1998: *Graffiti et contremarques ouest-sémitiques sur les monnaies grecques et proche-orientales*, Milano.

Friedländer, J. 1876: "Eingeritzte Inschriften auf Münzen", *Zeitschrift für Numismatik* 3, 44-6.

García-Bellido, M.P. 1985: "The half-victoriatus from the Mogente Hoard", *Acta Numismática* 15, 65-72.

García-Bellido, M.P. 1990: *El tesoro de Mogente y su entorno monetal*, Valencia.

García-Bellido, M.P. 2014: "El nacimiento del retrato monetario en Occidente: la familia Bárquida", M. Bendala (ed.), *Fragor Hannibalis. Aníbal en Hispania*, Alcalá de Henares, 177-207.

García-Bellido, M.P. y Blázquez, C. 2001: *Diccionario de cecas y pueblos hispánicos*, 2 vols. CSIC, Madrid.

Gestoso, L. 1910: "El hallazgo numismático de Mogente", *Boletín de la Real Academia de la Historia* 56, 460.

Gobl, R. 1978: *Antike Numismatik* 1-2, München (Battenberg Verlag).

IVDJ = Instituto Valencia de Don Juan.

de Hoz, J. 2011: *Historia lingüística de la Península Ibérica en la antigüedad. II. El mundo ibérico prerromano y la indoeuropeización*, Madrid.

Kraay, C.M. 1976: *Archaic and Classical Greek Coins*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles,

Lenormant, F. 1874-1877: "Les graffiti monétaires de l'antiquité", *Revue Numismatique* 15, 325-346.

*MCH = Las Monedas hispano-cartaginesas*, ver Villaronga 1973.

*MLH = Monumenta Linguarum Hispanicarum*, ver Untermann 1975.

Olmos R. (coord.) 1992: *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Madrid.

Olmos R. 1995: "Usos de la moneda en la Hispania prerromana y problemas de lectura iconográfica", M.P. García-Bellido y R. Centeno (eds.), *La moneda hispánica. Ciudad y Territorio*, I EPNA, Madrid, 41-52.

Quintanilla, A. 1998: *Estudios de fonología ibérica*, Vitoria-Gasteiz.

Ripollès, P.P. y Abascal, J.M., 2000: *Monedas hispánicas*, Real Academia de la Historia, Madrid.

Robinson, E. 1956: "Punic coins of Spain and their bearing on the Roman republican series", *Essays in Roman Coinage Presented to Harold Mattingly*, Oxford, 34-56.

Rodríguez Ramos, J. 2002: "Índice crítico de los formantes de compuesto de tipo onomástico en la lengua íbera", *Cypsela* 14, 251-75.

Rodríguez Ramos, J. 2004: *Análisis de epigrafía íbera*, Vitoria (*Veleia*. Anejos s. mi. 22).

Ruiz Trapero, M. 2007: *La colección de las monedas de sistema griego y romano del Instituto de Valencia de Don Juan*, Madrid

Savio, A. y Struffolini, S. 2005: "Esempi di bilinguismo in legende monetarie", *Acme* 58. 2, 58-76.

Untermann, J. 1975/1980/1990/1997: *Monumenta Linguarum hispanicarum. I. Die Münzlegenden. II. Inschriften in iberischer Schrift aus Südfrankreich. III. Die iberischen Inschriften aus Spanien. IV. Die tartessischen, keltiberischen und lusitanishen Inschriften*, Wiesbaden.

Villaronga, L. 1973: *Las monedas hispano-cartaginesas*, Barcelona.

# *Un planteamiento transversal de la iconografía. Experiencia desde un museo*

Beatriz de Griñó Frontera
Museo Arqueológico Provincial de Badajoz

En esta mi contribución al homenaje que dedicamos a Ricardo Olmos, a quien siempre he considerado mi maestro e iniciador en el mundo de la iconografía, y con quien tantos y tan buenos momentos de trabajo y estudio tuve ocasión de compartir, se aúnan mis dos principales vertientes profesionales, la iconográfica y la museística.

Generalmente las visitas realizadas a las colecciones de los museos, especialmente si son de carácter histórico y más particularmente arqueológico, son de tipo lineal. El recorrido previsto suele ir de lo más antiguo a lo más moderno. Pero puede hacerse también otro tipo de visita, transversal, cuyo objetivo principal sea destacar, de entre el conjunto de materiales expuestos, cualquier aspecto cultural susceptible de análisis que permita realizar un mínimo recorrido a través de las salas.

Por razones obvias, he elegido ciertos elementos iconográficos cuyo código interpretativo resulta difícil para la mayoría de la población, de modo que su comprensión queda restringida a un puñado de especialistas. La educación actual no transmite las claves necesarias para interpretar las imágenes contenidas en los objetos expuestos, que a menudo subyacen en nuestra cultura. Es pues necesario que desde los museos posibilitemos su entendimiento.

El contenido de este texto, válido para ser explicado frente a las piezas, se ciñe exclusivamente a los objetos visibles en la exposición permanente del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. Se pretende que el visitante comprenda que las imágenes representadas no son meros adornos, que la iconografía de las piezas elegidas tiene un profundo significado ideológico y que el lenguaje abstracto de los símbolos desvela la concepción del mundo en cada época.

Se han seleccionado dos motivos cuya iconografía perdura a través de los tiempos asociada a héroes, dioses y reyes: la flor de loto o Lis y el Árbol de la Vida, que permiten conectar y establecer paralelismos entre piezas de diferentes salas del Museo. Catorce siglos median entre las representaciones de época orientalizante, datadas en los siglos VII-VI a.C., y las labradas en la escultura decorativa visigoda de los siglos VI-VII d.C. Varios siglos transcurren hasta su reaparición en los escudos del siglo XVI expuestos en la sala de Medieval Cristiano.

El recorrido comienza por la sala de Protohistoria en la pequeña vitrina dedicada al comercio e importaciones de la necrópolis orientalizante de Medellín (Badajoz). Entre los objetos importados, destacan los objetos de marfil y hueso decorados con escenas mitológicas egiptizantes, realizados por artesanos procedentes de las colonias fenicias o por talleres indígenas que realizaban copias locales. Entre ellos, sendas placas de marfil, destinadas a adornar cajitas de madera, que integraban el ajuar de una tumba de varón[1].

1 De 40 a 50 años. Fechada hacia los años 575-550 a.C., aunque las piezas se fechan entre el 650-600 a.C. Almagro Gorbea *et alii* 2006, 279-280, fig. 391; Almagro Gorbea 2008a, 446 y 455.

En la primera placa (Fig. 1) aparece un héroe o divinidad apuntillando a un toro, que inclina sumisamente la testuz ante él[2]. Llama la atención la vestimenta del personaje: el tocado puntiagudo y la prenda que cubre su cuerpo rematada en una larga cola . Pero lo que ahora interesa destacar son las flores de loto que rematan el trono sobre el que se sienta y el escabel sobre el que descansan sus pies[3]. Las flores emergen del suelo, como la planta con cuatro lotos sobre las que el toro parece levitar. Trás el lomo, sobresale un gran loto que surge del centro de una doble palmeta de cuenco, según un esquema que se repite en otros marfiles.

Las flores de loto no son meras referencias paisajísticas sino atributos de la dignidad y autoridad del personaje, reforzada aquí por el trono con escabel y por su indumentaria: el tocado que evoca la Corona Blanca del Alto Egipcio y la prenda, a modo de capa o *leontea*, con la que se reviste, obtenida presumiblemente como trofeo tras superar la prueba que implica el dominio de la bestia. El personaje aparece como el héroe que libera al mundo del ser maligno –el toro– al igual que Heracles hiciera con el león de Nemea. La escena alusiva a uno de los trabajos de Melqart, asimilado al Heracles fenicio y presumiblemente inspirada en el episodio de *Gilgamesh* y el Toro Celeste, debió servir de modelo tanto para las representaciones de Heracles y el Toro de Creta como para las imágenes de Teseo y el Toro de Maratón[4].

Flores de loto y el Árbol de la Vida, motivos recurrentes en el arte fenicio asociados a la divinidad y la realeza, aparecen en la segunda placa, formando parte de una escena ceremonial interpretada como de adoración[5]. A la izquierda se sitúa un personaje entronizado, regio o divino, que sostiene sendas flores de loto y en el lado opuesto, una figura de pie, súbdito o devoto, que le rinde homenaje con una flor en cada mano. Ambos personajes flanquean un Árbol de la Vida, formado por tres capullos de loto superpuestos, situado en el centro de la escena.

Un nuevo testimonio de flor de loto asociado a la divinidad se constata en uno de los dos peines de marfil[6], del ajuar funerario de una tumba femenina, situados a ambos lados de la placa anterior[7]. El peine de la izquierda está decorado, en una de sus caras, con la imagen de una diosa hathórica, provista de dos enormes alas desplegadas[8]. Pero lo que realmente interesa destacar al visitante son los brazos extendidos con sendas flores de loto en las manos, la flor de loto invertida sobre la que apoya el disco solar que substituye al cuerpo y ocupa simbólicamente el centro del peine, y las volutas escalonadamente dispuestas a lo largo de la parte superior de las alas[9].

La asociación del loto a la imagen del toro se repite en la cara opuesta del peine: dos toros estáticos, orientados hacia la izquierda, inclinan la testuz con gesto de sumisión ante un capullo que emerge del suelo. La flor, que alude a la presencia divina, permite establecer un paralelismo entre el poder generador

2 MAPB Inventario nº D.1973. Almagro Gorbea 2002, 59; Almagro Gorbea 2008a, 445-454, fig. 552 y 2012: figs. 1d y 4.

3 Según Almagro Gorbea 2008a, 445-446: "El personaje avanza hacia la derecha a grandes pasos y alza la pierna izquierda mientras se apoya firmemente en el suelo con la pierna derecha, que queda en el ángulo inferior izquierdo, pose que representa una última evolución de la imagen estereotipada del faraón atacando a su enemigo".

4 Almagro Gorbea 2008a, 451, 453 y 454.

5 Inventario nº D.3650. Almagro Gorbea *et alii* 2006, 279, fig. 391 y 454-457, fig. 553; Almagro Gorbea 2012.

6 Habitualmente aparecen por parejas, por lo que se ha planteado la hipótesis de su posible utilización como peinetas. Almagro Gorbea 2008a, 417.

7 Inventario D. 1901/5 y D.1901/3 del MAPB. Pertenecen a una mujer de entre 30 y 40 años. Son los marfiles M2 y M3 fechados en el 675 a.C. Son más antiguos que el conjunto funerario 85B/36 al que pertenecen, fechado hacia el 650-625 a.C. Almagro Gorbea *et alii* 2006, 179-181, fig. 237-238.

8 Almagro Gorbea 2008a, 418-434, fig. 539-546; Almagro Gorbea 2012, fig. 1c y 2 a-b.

9 Volutas que recuerdan a las palmetas superpuestas que conforman el árbol de la vida de la placa anterior y a las volutas de la doble palmeta de cuenco, que sobresalen por detrás del lomo del toro de la primera placa.

del toro y la imagen de la diosa protectora y fuente de vida. La escena es interpretada como un episodio mítico en el que los toros, pertenecientes al rebaño sagrado de la diosa Astarté, pastan en las marismas tartésicas, bajo la protección de sus grandes alas[10].

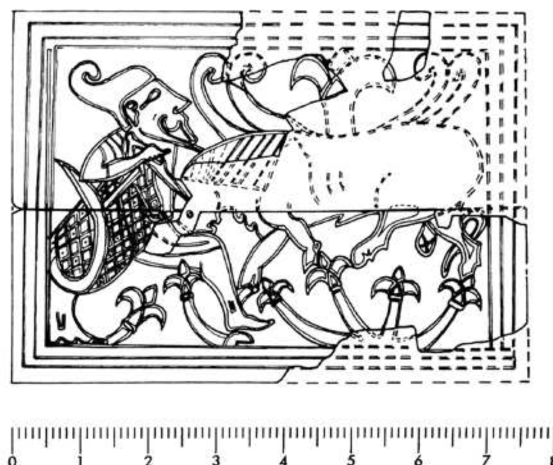


Fig. 1. Placa de marfil Necrópolis de Medellín (Badajoz). Invº D.1973. Según Almagro-Gorbea, 2008, fig 552.

Su pareja está decorada por ambas caras con escenas protagonizadas por leones cazadores, que simbolizan el poder[11]. Interesa destacar la voluta y la palmeta superpuestas de la gran flor de loto que, a modo de árbol de la vida, precede el desfile de dos cabras o gacelas, y el capullo representado sobre el lomo del león atacante. Llama la atención el hecho de que los animales –el león que ya tiene la garra sobre el lomo de su víctima y los dos antílopes que se levantan sobresaltados ante el ataque del felino– vuelvan la cabeza. Se ha querido ver en este gesto una convención estilística para indicar el instante en el que la víctima es atacada[12], aunque también pudiera aludir a la presencia de la divinidad, posiblemente Anat, diosa a la que el león y el loto simbolizan[13].

El recorrido prosigue en la vitrina contigua, con la explicación del significado de una paleta de ungir hallada en la necrópolis de Medellín[14] que evidencia la costumbre de ungir al muerto. Está decorada con dos grifos de alas desplegadas, situados simétricamente a ambos lados de una cazoleta central bordeada de pequeñas ovas[15]. En las enjutas resultantes, justo debajo de las patas de los grifos, hay sendas palmetas de hojas de loto estilizadas[16]. La presencia de grifos y lotos protegiendo el ungüento sacro de la cazoleta central garantiza la inmortalidad del difunto[17].

Además de para ungir al difunto, las paletas eran utilizadas en los rituales de unción de los reyes y efigies de la divinidad. Parece que este fue el uso dado al ejemplar procedente del palacio-santuario de Cancho Roano, expuesto en la vitrina adosada a pared, situada al fondo de la sala[18]. Las coincidencias con la paleta de Medellín son evidentes: los animales fantásticos de carácter apotropaico, aquí esfinges con cuerpo de león y cabeza masculina que flanquean el Árbol de la Vida, tienen idéntica función protectora del preciado ungüento, protección reforzada por la presencia divina simbolizada por las palmetas y lotos que decoran el contorno.

Flores de loto y el Árbol pueden verse en unas pequeñas placas procedentes también de Cancho Roano, decoradas con medias palmetas de cuenco superpuestas, que unidas dibujan la flor de loto

10 Almagro Gorbea 2008a, 428.
11 Almagro Gorbea 2008a, 428-435, fig. 542.
12 Almagro Gorbea 2008a, 431.
13 Almagro Gorbea 2008a, 433-434.
14 MAPB, nº inventario D.13668. Es el marfil M1, hallado en el conjunto 82/12, fechado entre el 600-575 a.C. Almagro Gorbea *et alii* 2006, 116, nº 12-1, fig. 138-139, 405-417, fig. 535-537 y Almagro Gorbea 2012, 216, fig. a y 3.
15 En Oriente los elementos rodeados con pseudo-ovas tenían carácter divino. Almagro Gorbea 2008a, 415; Almagro Gorbea 2008b.
16 Cuyo número y disposición puede relacionarse con las situadas bajo las patas del toro celeste de la primera placa.
17 El grifo, ser mítico con cuerpo de león y ave, considerado el más fuerte de los animales, acompaña y protege a los dioses y al faraón en los combates. Almagro Gorbea 2008a, 414 y 417.
18 MAPB, inventario nº 13681. Maluquer 1987, 92, fig. 38; Gran Aymerich y Puytiso Lagarce 1995, 588, fig. 8B y 9a; Almagro Gorbea 2008a, 408 nº 3 y Almagro Gorbea 2012, 225.

completa y conforman el árbol de la vida, alusivos a la divinidad. Han sido identificadas como piezas de esquina de un pequeño cofre que apareció muy incompleto, cuyo dibujo-reconstrucción con los fragmentos conservados se muestra al fondo de la vitrina[19].

El recorrido por la sala de Protohistoria finaliza con un quemaperfumes de bronce, expuesto en la otra vitrina adosada. Un vástago central rematado por tres capullos de loto superpuestos sostiene tres figuras de la diosa con el característico peinado de la diosa Hathor y una flor de loto sostenida con ambas manos que enlazadas entre sí soportan la cazoleta donde se quemaban las esencias aromáticas que, como en las paletas de ungir de Medellín y Cancho Roano, estarían bajo la protección de un grifo o esfinge, simbolizado por las garras de felino de la base[20].

En la sala de Visigodo abunda el motivo de la flor de Lis de tres pétalos, equivalente a la flor de loto esquematizada al máximo, y hay varios ejemplares con la representación del Arbol de la Vida. Son elementos de escultura arquitectónica profusamente decorados, acarreados hasta la Alcazaba islámica de Badajoz o su entorno, donde fueron reutilizados. Proceden de edificios religiosos que no se han conservado, lo que explica el simbolismo religioso de los motivos.

El lirio o loto, utilizado por el Cristianismo como símbolo de pureza y paz, aparece combinado con estrellas, cruces patadas[21] y rosetas de cuatro pétalos, formadas a partir de la fusión de motivos circulares con los pétalos de los que surge la flor de lis. Generalmente están inscritos en cuadrados superpuestos que forman bandas decorativas[22] o en medallones dibujados por roleos vegetales con flores de lis y racimos contrapuestos formando cruces. Flores de lis ocupan también los espacios libres formados por los círculos tangentes[23] (Fig. 2).

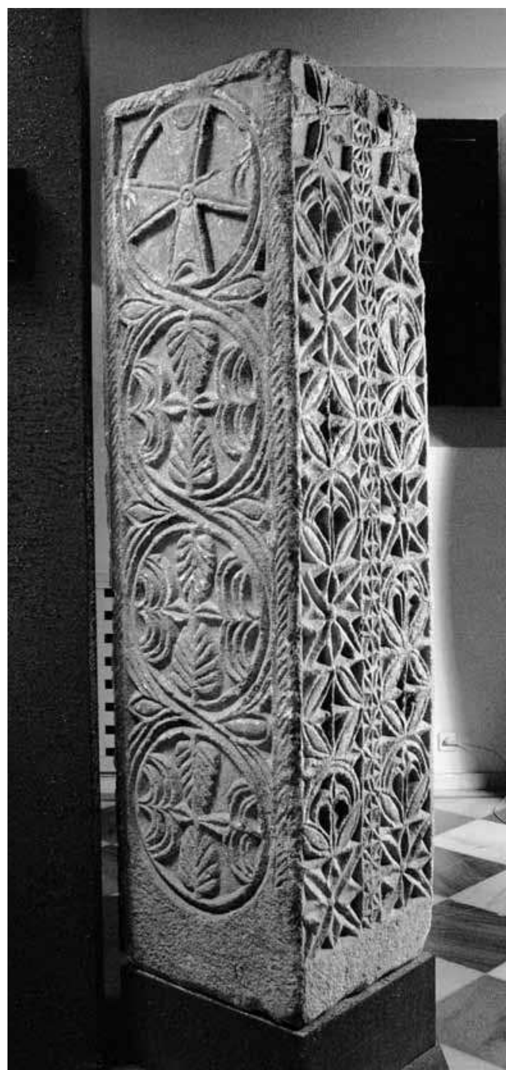


Fig. 2. Pilar de mármol visigodo. Plaza de San José (Badajoz). Invº 901. Foto: Vicente Novillo.

A través de las piezas expuestas se puede obtener una idea aproximada de la iconografía del Árbol de la Vida en época visigoda. La imagen del árbol con las raices indicadas en la parte inferior y el tronco representado como el fuste de una columna con su collarino, capitel vegetal y volutas laterales decora el frente

19 MAPB números invº 10658 a 10662. Aubet 1982, 254-256, fig.7; Almagro Gorbea 2008a, 457 y Almagro Gorbea 2012, 225.
20 MAPB, inventario nº D.2770. Hallado casualmente en el término de Villagarcía de la Torre. Bandera 1994.
21 Cimacio (Invº. 11918). Tres lados decorados con flores de lis de hoja puntiaguda y una cruz en el centro del frente.
22 Pareja de pilares (invº 900 y 901) y pilastras (invº. 907 y 908). VV.AA. 2007, 511 y 513.
23 Pilastra (invº 687) y pareja de pilares (invº 900 y 901). En la pilastra (invº 898) la flor de lis aparece únicamente rellenando el espacio de las enjutas formadas por el entrelazado vegetal, como en la paleta de Medellín.

de una pilastra[24]. En otra la representación del árbol resulta menos obvia, aunque la asociación entre el fuste de la columna y el árbol es evidente. El frente de la pilastra está decorado con una columna cuyo fuste, en la parte inferior, reproduce el tronco de un árbol[25]. La representación de un elemento sustentante como es la columna dentro de otro soporte como es la pilastra, se explicaría por el valor simbólico atribuido a la columna.

La identificación entre árbol y columna resulta clara, pero aún podemos ir más lejos y establecer una asociación entre la cruz y el árbol de la vida. El tronco del que se extraen los soportes de Cristo en la pasión, que llevan a la Resurrección y a la Vida Eterna: el fuste de la columna, aquella a la que Cristo fue atado para ser flagelado y la cruz, atributo de la pasión de Cristo.

Esta conexión se constata en una pilastra decorada con una columna, que sostiene una cruz patada sobre la que se apoya una paloma[26]. La cruz, que significa la aceptación del sufrimiento, la muerte y la resurrección, está sostenida por una columna, eje del mundo y unión entre el cielo y la tierra. La transición del mundo terrenal a la Vida Eterna celestial está representada por la paloma, símbolo del Espíritu Santo y del alma en su tránsito de un mundo a otro, gracias a la pasión de Cristo en la Cruz.

En un soporte de cancel procedente de la Basílica de Valdecebadar (Olivenza)[27], en un contexto claramente religioso, se produce la asociación de la cruz, el árbol de la Vida y la flor de lis. Del Árbol de la Vida, que alimenta con sus frutos, cuelgan racimos de dátiles, y a ambos lados del tronco arraigado en la tierra, se sitúan tallos vegetales con los extremos rematados en flores de lis. Encima del árbol hay dos estrellas que iluminan con su luz y simbolizan el Espíritu Divino. Anuncian el advenimiento y pasión de Jesucristo simbolizada en el Crismón del nivel superior, cuyos brazos inferiores de la *chi* rematan en flores de lis, que aquí simbolizan la resurrección.

El recorrido finaliza con el empleo de la flor de Lis y el Árbol, como símbolos heráldicos, en dos escudos de mármol expuestos en la sala de Medieval Cristiano. En el escudo de Juana I de Castilla (la Loca) y Felipe I (el Hermoso), aparece un campo de azur sembrado de lises de oro, en su segundo y tercer cuartel[28]. El segundo escudo presenta cinco cuarteles de los que interesa destacar el primero, que contiene tres flores de lis y el quinto, con un árbol con las raíces arrancadas[29].

La flor de Lis es habitual en la heráldica medieval y su pervivencia obedece a una misma idea: el poder y su legitimación. Poder sobrenatural asociado a la divinidad tanto en el marco politeísta de los marfiles de época tartésica como en el monoteísta del cristianismo, o vinculado a las realezas sacras, que detentan la autoridad que pretenden legitimar. Por otra parte, tras los blasones que representan las genealogías subyace la imagen del Árbol de la Vida con las ramificaciones de las nuevas generaciones.

Este recorrido transversal ha mostrado cómo un conocimiento de las claves iconográficas y su materialización en un museo permiten conocer mejor la evolución de las culturas y cómo este continuo cambio opera dentro de una pervivencia de las claves de la cultura misma.

24 Pilastra (invº 897), tallada en el s. VI d. C reaprovechando un togado romano.

25 Pilastra (invº. 902). El capitel sostenido por la columna tiene una paloma en el centro, prácticamente borrada.

26 Pilastra de esquina (invº 899), con la misma decoración en ambas caras. Como en otras ocasiones, dos de los brazos de la cruz del frente han sido destruidos, presumiblemente en época islámica, para eliminar su valor simbólico.

27 Inventario nº 438. Fechado en el siglo VI d.C. Barroso Cabrera y Morin de Pablos 1993, 57 fig. 60 (pies de fotos a-b confundidos) y 76 nº 30.

28 Inventario nº 2619. Procedencia desconocida. Delgado 1948-49, 3-4 nº 1, fig.1.

29 Inventario nº 861. Procedería del Castillo de Alburquerque. El 2º con un águila bicéfala coronada, el 3º con un monstruo o rinoceronte, el 4º con dos leones rampantes a izquierda y la leyenda VELARDE EL QUE LA SIERPE MATÓ CON LA YNFANTA SE CASSÓ. Delgado 1948-49, 13 nº 12, fig.11.

## *Bibliografía*

ALMAGRO GORBEA, M. 2002: "Melqart-Herakles matando al toro celeste en una placa ebúrnea de Medellín", *Archivo Español de Arqueología* 75, 59-73, Madrid.

ALMAGRO GORBEA, M. 2008a: "Objetos de marfil y hueso", M. Almagro-Gorbea (dir.), *La necrópolis de Medellín. II. Estudio de los Hallazgos,* Bibliotheca Archaelogica Hispana 27-2, Madrid.

ALMAGRO GORBEA, M. 2008b: "Ritos y creencias", M. Almagro-Gorbea (dir.), *La necrópolis de Medellín. III. Estudio analítico. IV. Interpretación de la necrópolis. V. El marco histórico de Medellín-Conisturgis.* Bibliotheca Archaelogica Hispana 26-3, Madrid.

ALMAGRO GORBEA, M. 2012: "Los marfiles de Medellín. ¿Hispano-fenicios o tartésicos?", A. Banerjee- J.A. López Padilla- Th.X. Schuhmacher (eds.), *Elfenbeinstudien. Faszikel 1: Marfil y Elefantes en la Península Ibérica y el Mediterráneo occidental.* Internationale Tagung Museo Arqueológico de Alicante, 26-27 noviembre 2008, Iberia Archaeologica 16,1, 215-229, Darmstadt/ Mainz.

ALMAGRO GORBEA, M., JIMÉNEZ ÁVILA, J., LORRIO, A. MEDEROS, A. y TORRES, M. 2006: *La necrópolis de Medellín. I. La excavación y sus hallazgos.* M. Almagro-Gorbea (dir.). Bibliotheca Archaelogica Hispana 26-1, Madrid.

AUBET, Mª.E. 1982: "Marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir. III, Bencarrón, Santa Lucía y Setefilla", *Pyrenae* 17-18, 231-279.

BANDERA, M.L. 1994: "El timiaterio orientalizante de Villagarcía de la Torre (Badajoz)". *Archivo Español de Arqueología* 67, 41-58.

BARROSO CABRERA, R. y MORIN DE PABLOS, J. 1993: *El Árbol de la Vida. Un estudio de iconografía visigoda: San Pedro de la Nave y Quintanilla de las Viñas,* Madrid.

COOPER, J.C. 2000: *Diccionario de símbolos,* Barcelona.

DELGADO, A. 1948-49: *Piedras armeras del Museo,* Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales (extractos) IX-X, 1-20, Madrid.

DOMINGO MAGAÑA, J.A. 2011: "Capiteles tardorromanos y visigodos en la península ibérica (siglos IV-VIII d.C.)", *Institut Catalá d' Arqueologia Clàssica. Documenta* 13, Tarragona.

GRAN AYMERICH, J., y PUYTISON LAGARCE, E. 1995: "Recherches sur la période orientalisante en Étrurie et dans le Midi Ibérique", *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres,* 569-604.

JIMÉNEZ ÁVILA, J. 2008: "Grapas y charnelas de *Diphroi*", Almagro-Gorbea, M. (dir.), *La necrópolis de Medellín. II. Estudio de los Hallazgos.* Bibliotheca Archaelogica Hispana 27-2, 542-552, Madrid.

MALUQUER DE MOTES, J. 1987: *El santuario protohistórico de Zalamea de la Serena, Badajoz. II. 1981-1982 (Andalucía y Extremadura II)*, 2-152, Barcelona

MONREAL Y TEJADA, L. 2000: *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona.

MONREAL CASAMAYOR, M. 2009: "De Sermone Heráldico. V: Árboles y arbustos". *Emblemata. Revista Aragonesa de Emblemática (ERAE)* XV, 227-291.

REVILLA, F. 2007: *Diccionario de iconografía y simbología.* Madrid.

SERRA RAFOLS, J. 1952: *La "villa" romana de la dehesa de "La Cocosa",* Badajoz.

VV.AA. 2007: *Hispania Gothorum. San Ildefonso y el reino Visigodo de Toledo,* Catálogo de la exposición, Museo de Santa Cruz, Toledo (23 enero-30 junio 2007).

# *A propósito de las navegaciones protohistóricas a Occidente*

José María Luzón Nogué

Entre las diversas formas que tenemos para adentrarnos en el conocimiento de la navegación en el Mediterráneo en fechas no documentadas por los textos históricos, una de ellas es la que nos proporcionan los lugares en la costa que fueron visitados por los navegantes o que se convirtieron en referencias desde el mar para facilitar su navegación. Muchas veces se trata de puntos visibles de la costa en los que con seguridad se colocaron marcas a medida que se progresaba en el descubrimiento náutico del Mediterráneo occidental[1]. En otras ocasiones se trata de refugios próximos al litoral en que localizamos hoy los restos de un santuario, que muy a menudo nos ofrece características similares ya se trate de los navegantes de comienzos del primer milenio a.C. o de época helenística e incluso posterior.

Un ejemplo literario de lo que fueron aquellos santuarios próximos a la costa lo tenemos en el que nos describe Estrabón cerca de Abdera (Estrabón, Geogr. III, 4,3): *Después viene Abdera, fundación de los phoínikes igualmente. Allende estos lugares, en la región montañosa, se dice está Odýsseia, y en ella el santuario de Atenía, como atestiguan Poseidonios, Artemídoros y Asklepíades de Mírlea, que enseñó "grammatiké" en la Tourdetania y publicó una descripción detallada de sus pueblos. Este dice que en el templo de Atenea había suspendidos escudos y espolones de navío en memoria de los viajes de Odysseús*[2]. Posiblemente recoge noticias directas de Poseidonios o de Asclepíades de Mirlea, puesto que nunca estuvo en Iberia y sus datos son siempre tomados de otros autores cuando se refiere a nuestras costas. En todo caso es de subrayar el hecho de que quiera situar en fecha muy antigua un santuario que dice dedicado a la diosa Atenea, en el que están como ofrendas los escudos (*aspides*) y los prótomos de las naves (*akrostolia*) de los primeros navegantes que llegaron a las costas de mediodía peninsular. Se trata, como veremos, de un tipo de santuario propio de gente del mar en el que la diosa que les protege recibe como exvoto lo más característico de las naves, es decir, el *akrostolion* o *aflaston* que sirve para identificar los barcos y sus procedencias, junto con las armas de las naves capturadas.

Este tipo de santuario de las costas próximas al estrecho de Gibraltar no sería tan comprensible desde el punto de vista arqueológico si no dispusiésemos de la documentación que nos proporcionan dos yacimientos estudiados en los últimos años. Se trata del abrigo de la Laja Alta en las inmediaciones de Jimena de la Frontera (Cádiz)[3] y la denominada Gorham's cave en Gibraltar[4].

1 Estrabón, III, 5,5, describe la antigua costumbre de los navegantes de ir colocando estelas en ciertos lugares de la costa para marcar determinados hitos territoriales.

2 Trad. A. García y Bellido.

3 Las primeras noticias de esta cueva fueron publicadas por Barroso 1978 y Corzo 1978.

4 Pérez López 1987.



Fig. 1. Pinturas del abrigo 'Cueva de Laja Alta', Jimena de la Frontera (Cádiz).

La cueva de Jimena de la Frontera (Fig. 1), en la provincia de Cádiz, es sin lugar a dudas un santuario frecuentado por marineros que navegaron en el Estrecho de Gibraltar. Faltan en ella restos arqueológicos descritos por los que se han ocupado de este yacimiento, pero el panel con la representación de barcos es lo bastante elocuente como para poder encuadrar la flotilla que se representa en un momento del Bronce Final o de la época orientalizante. Se reconocen claramente al menos ocho barcos, de diferentes tamaños, provistos varios de ellos de mástiles, sujetos por sus correspondientes estays, en algunos de los cuales se sostiene una entena transversal. Los cascos son de forma predominantemente curva y en algunos casos se distinguen claramente varios remos en la borda dispuestos de forma paralela. Dos de los barcos van provistos de una espadilla para su gobierno. Finalmente, parecen reconocerse en las proas de algunos los elementos decorativos que caracterizan los *akrostolia* de las naves en el Mediterráneo durante largo tiempo.

Otro conjunto de cuevas convertidas en santuarios marinos se localiza, como hemos dicho, en la vertiente oriental del Peñón de Gibraltar. De ellas solamente una ha sido estudiada arqueológicamente en dos ocasiones. En primer lugar, las excavaciones que realizó en los años cincuenta D. Gorham, que fueron sucintamente publicadas y de las que la mayor parte de los hallazgos se han guardado en el Museo de Gibraltar. La segunda ocasión en que se han estudiado los niveles protohistóricos de la cueva fue en los años 1991/1992, a cargo de un equipo asistido por las universidades de Cádiz y Sevilla. Esta segunda campaña ha permitido conocer los niveles fenicios y púnicos en los que quedaron depositados multitud de exvotos, amuletos, platillos y otros restos que revelan una activa presencia de los marineros en determinado momento[5].

En general, esta y otras cuevas del Mediterráneo son durante largo tiempo el lugar en el que se da culto a las divinidades locales que protegen al navegante. Baste como ejemplo de la pervivencia de la veneración de que fueron objeto el texto en que el aventurero Alonso de Contreras se refiere a una de ellas en el siglo XVII. Se trata de la cueva que había, y aún existe, en la isla de Lampedusa, al sur de Malta. La descripción de este lugar nos ayuda a ilustrar la forma en que podían haber sido hechas ofrendas similares de los navegantes antiguos: *hay una cueva que se entra a paso llano; en ella hay una imagen de Nuestra Señora con un Niño en brazos, pintada en tela sobre una tabla muy antigua y que hace muchos milagros; en esta cueva hay su altar en que está la imagen, con muchas cosas que han dejado allí de limosnas cristianos, hasta*

5 Waechter 1951; Culican 1972; Belén y Pérez 2000.



Fig. 2. Colgante de Rodas. Museo del Louvre.

*bizcocho, queso, aceite, tocino, vino y dinero*[6]. El respeto que desde siempre se ha tenido hacia estas cuevas llega hasta época tan reciente que todavía a fines del siglo XVIII está documentado el saludo con salvas que se hacía al pasar cerca de ellas[7].

Estos breves antecedentes nos pueden servir para ilustrar dos casos que a nuestro entender se deben interpretar como representaciones antiguas de cuevas en las que están las imágenes de culto acompañadas de las ofrendas náuticas dedicadas a ellas.

El primero es un pequeño colgante rodio del siglo VI a.C. conservado en el Museo del Louvre (Fig. 2). En él reconocemos varios elementos relacionados con lo que fueron las dedicaciones a las divinidades femeninas protectoras de la navegación. La figura hierática de la parte central es claramente una imagen de culto de carácter arcaico, como se ve en el gusto dedálico con que ha sido tratada la cabeza y el peinado de terrazas con que va tocada. Las decoraciones en zigzag que se ven a los dos lados y el fondo estrellado pueden interpretarse como una alusión al carácter marino de la imagen. El resto de la decoración coincide con las descripciones de las ofrendas que se hacen en los santuarios. Los escudos redondos aparecen colgados al fondo, alternando con prótomos de animales que están igualmente aplicados a la

6 Alonso de Contreras, *Discurso de mi vida desde que salí a servir al rey, de edad de catorce años, que fue el año de 1597, hasta el fin del año de 1630, por primero de octubre, que comencé esta relación.* (Ms. en la BNE, Ed. Taurus, 1965).

7 Agradezco al capitán de navío Sr. Fondevilla, que nos atendió en el archivo del Arsenal de Cartagena, este dato y otras observaciones sobre las características de los barcos que comentamos más adelante.



Fig. 3. Gorytos de la llamada tumba de Filippo de Macedonia, Vergina.

pared. Es decir, tendríamos aquí un ejemplo de la diosa en su santuario y las ofrendas que le han sido dedicadas en forma de *aspides* y *akrostolia*. Sin duda estos prótomos identificaron en su día la procedencia de las naves, que probablemente pertenecían a lugares próximos. Los tres animales representados son el toro, el grifo y el carnero.

El segundo ejemplo que conocemos de la representación de un santuario en una cueva de la costa aparece en un extremo del *gorytos* hallado en la llamada tumba de Filipo de Macedonia en Vergina (Fig. 3)[8]. En la decoración repujada de esta pieza excepcional se describe de manera muy gráfica el asalto a un lugar. Las escenas son de extrema violencia y en ellas aparecen tanto guerreros combatiendo como mujeres que huyen hacia el lugar en que se encuentran las imágenes de culto y los altares. La lectura hay que hacerla comenzando por la banda inferior de derecha a izquierda y continuando en la superior de izquierda a derecha. Al final de todo se ve un grupo de mujeres que han buscado como único y último refugio la cueva al lado del mar. El suelo arenoso está perfectamente identificado en una superficie minuciosamente punteada. A la entrada de la cueva hay un altar al que se aferra despavorida una figura femenina, recordándonos la descripción del asalto al último reducto de Ilion en que Casandra busca la protección del Palladion y Astianax muere violentamente arrojado contra un altar. Inmediatamente detrás del altar aparecen dos figuras de culto hieráticas y de tamaño reducido en comparación con el resto de las que aparecen en las escenas anteriores. Se quiere representar un tipo de imágenes arcaicas como la que hemos visto anteriormente o como las muchas que nos han llegado en otros lugares del Mediterráneo de fines del VII a.C. en adelante. A partir de la entrada a la cueva en que se encuentran las dos imágenes vemos cómo se va estrechando hacia el interior y es aquí donde se colocan las ofrendas que han hecho los

8 Andrónikos 1984.

devotos de este lugar. Nuevamente podemos decir que se han dedicado *aspides* y *akrostolia*. Es decir, se reconocen entre los objetos fruto de botines o victorias unos escudos redondos, un casco corintio, un casco del tipo *pilum* y dos prótomos en forma de cabeza de toro que sin duda deben corresponder a la decoración de proa de las naves capturadas.



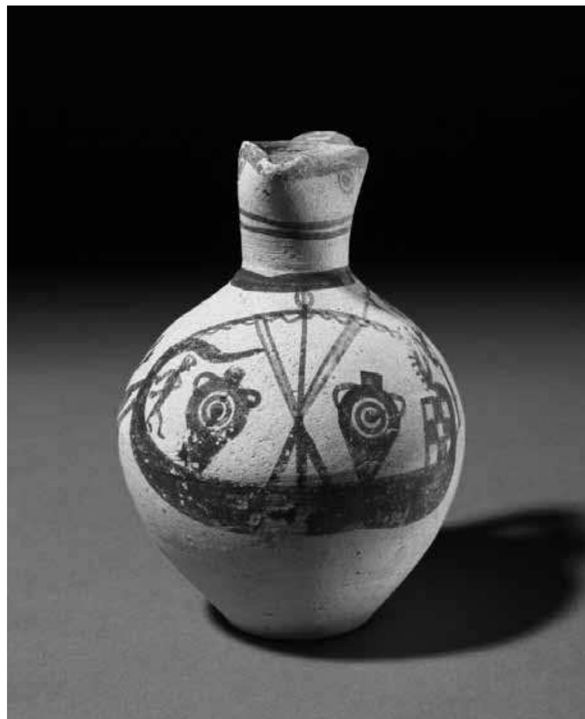
Figs. 4. Fragmento de vaso globular con parte de nave con arboladura. Lebrija (Sevilla).

La representación en ambas piezas de una imagen de características similares nos lleva a una iconografía que se extiende ampliamente por el Mediterráneo en los siglos VII-VI a.C., en lo que van a ser las primeras representaciones escultóricas de las divinidades en el mundo griego y otros ambientes periféricos. Se reconocen por el tamaño menor que el natural, hechas en piedra o en madera, y caracterizadas por un aspecto arcaizante que perdura en el tiempo. Un ejemplo recientemente publicado por María Belén Deamos y M. Carmen García Morillo, del que solamente queda un fragmento de la parte inferior del vestido, procede de Carmona y nos ilustra por vez primera la presencia de estatuaria de culto en el ámbito tartésico orientalizante[9]. En los diversos ejemplos y paralelos que proponen se confirma la amplia difusión de un modelo que está presente en diversos ámbitos mediterráneos en un momento en el que la navegación ha llegado a su máximo desarrollo.

Aunque la presencia de barcos orientales en las costas de la Península Ibérica puede documentarse cuando menos en fechas del segundo milenio, como atestiguan los fragmentos de cerámica micénica encontrados hace algunos años en el Llanete de los Moros (Córdoba)[10], es a partir del siglo IX a.C. cuando se comienzan a reconocer de manera continua y estable por la gran cantidad de testimonios arqueológicos. En otros términos, es lo que vamos a denominar etapa de las colonizaciones, que se caracteriza por remontarse a ella los primeros asentamientos en las islas y en las desembocaduras próximas a los ríos. De este periodo histórico no existen muchos documentos que podamos relacionar con el tipo de naves o sus características, pero hay un fragmento de cerámica que es por ahora uno de los testimonios más explícitos del tipo de embarcaciones de altura en el que se llegó a las costas hispanas en estas fechas del Bronce Final. Se trata de un trozo de la panza y arranque del cuello de un vaso globular de cerámica anaranjada en el que se identifica parte de lo que fue una nave con su arboladura (Fig. 4)[11]. Fue hallado en las excavaciones de Lebrija en Sevilla por Antonio Caro en la campaña de 1987, pero fuera de los niveles arqueológicos, por lo que su clasificación y lectura depende principalmente de lo que se aprecia en el mismo.

9 Belén Deamós y García Morillo 2005, 1199.
10 José Clemente Martín de la Cruz.
11 Hemos de agradecer a nuestro recordado compañero Antonio Caro, de la Universidad de Cádiz, el habernos permitido la publicación de este fragmento inédito y a José Luis Escacena, de la Universidad de Sevilla, la noticia de su existencia.

El recipiente debió ser globular, con un diámetro máximo aproximado de 20 cm. El fragmento que se conserva pertenece a la parte superior de la panza. El cuello se estrecha visiblemente a partir de una franja horizontal pintada en rojo. En el mismo tono se dibujó con pincel un barco del que queda una parte de la popa, la porción superior del mástil, la entena con la vela recogida y uno de los estays. El barco, de considerable tamaño, ocupaba gran parte de la superficie del vaso.



Figs. 5. *Oinochoe* chipriota. Museo Británico, n. 1926,0628.9.

Este tipo de recipiente y la decoración que presenta nos recuerdan como modelo más cercano los de la cerámica chipriota. En un oinocoe del Museo se repite el mismo esquema decorativo para un recipiente de características muy similares (Fig. 5)[12]. Es un vaso de cuello estrecho y panza globular en el que se ha pintado sobre la superficie ocre –anaranjada unas veces y amarillenta otras– una nave en trazos lineales que ocupa la casi totalidad de la panza. El motivo principal queda separado del cuello mediante una banda del mismo color que el resto de la decoración. En el caso de Lebrija es rojo y en el vaso del Museo Británico es castaño oscuro casi negro. Los extremos del barco se curvan exageradamente hacia arriba y el mástil sostiene una entena en la que se aprecian los aparejos recogidos. En el extremo de popa se dibuja una pequeña cobertura a modo de toldilla, que habitualmente es el lugar en el que se protege el timonel. Tanto en el modelo chipriota que comentamos, decorado con un motivo de cuadros, como en el fragmento de Lebrija, apreciamos este elemento habitual en las naves mediterráneas desde al menos el segundo milenio a.C.

Por las características de las naves y por el tipo de vaso, nos encontramos ante un modelo de barco datable lo más pronto en la segunda mitad del siglo VII a.C., aunque puede haber perdurado en la desembocadura del Guadalquivir y el Golfo de Cádiz durante más tiempo[13].

No es la primera vez que unos fragmentos de cerámica anuncian la presencia de una manufactura que nos era desconocida. A nuestro juicio se puede emparentar con las cerámicas figuradas de la época orientalizante que conocemos en Estepa, Aguilar, Montemolín y otros yacimientos andaluces, pero tendremos que esperar a que futuras excavaciones proporcionen nuevos ejemplares para su estudio.

12 British Museum, nº inv. 1926.0628.9.

13 El caso de los hippoi que se utilizaban en Gades y menciona Estrabón (II.3.4) es claramente el de una supervivencia. Luzón 1988.

## *Bibliografía*

ANDRÓNIKOS, M. 1984: *Vergina. The Royal Tombs,* Athena, 1984.

BARROSO RUIZ, C. 1978: "Nuevas pinturas del abrigo 'Cueva de Laja Alta', *Jábega*, 24, 4º trimestre, 3-8.

BELÉN, M. y PÉREZ, I. 2000: "Gorham's Cave, un santuario en el Estrecho. Avance del estudio sobre los materiales cerámicos", *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos,* II, Cádiz, 531-542.

BELÉN DEAMOS, M. y GARCÍA MORILLO, M.C. 2005: "Carmona. Una ciudad tartésica con estatuas.", C. Pérez, y J. Jiménez Ávila (eds), *El Periodo Orientalizante*. Actas del III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida. Protohistoria del Mediterráneo Occidental (Mérida, 5-8 de Mayo de 2003), Mérida. CSIC, 1199-1214.

CORZO SÁNCHEZ, R. y GILES PACHECO, F. 1978: "El abrigo de la laja Alta", *Boletín del Museo de Cádiz,* 1, 19-35.

CULICAN, W. 1972: "Phoenician remains from Gibraltar", *The Australian Journal of Biblical Archaeology,* II, 1, 110-145.

GARCÍA y BELLIDO A. (trad.) 1945: *España y los españoles hace dos mil años según la Geografía de Estrabón*, Madrid, Austral.

LUZÓN, J.M. 1988: "Los Hippoi gaditanos", Actas del *Congreso Internacional El Estrecho de Gibraltar*, Ceuta 1987, UNED, Madrid, 445-458.

PÉREZ LÓPEZ, I. 1987: *Santuarios costeros de Andalucía*, Cádiz.

WAECHTER, J. d'A. 1951: "Excavations at Gorham's Cave, Gibraltar. Preliminary Report for the seasons 1948 and 1950", *Proceedings of the Prehistoric Society,* XVII, 1, 83-92.

# *Palabras fluidas en el extremo Occidente. Sobre un nuevo grafito fenicio, hallado en la desembocadura del Tajo, que recoge un posible topónimo local*[1]

José Ángel Zamora López
Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente Próximo. CSIC, Madrid

En ambientes con presencia o influencia fenicia se atestiguan en ocasiones breves inscripciones sobre estructuras y objetos (en especial sobre recipientes cerámicos) en la escritura y lengua de este pueblo. Casi siempre incisos, se trata pues de *graffiti* o grafitos, documentos de apariencia modesta pero de interés indudable: son, de por sí, testimonio directo del uso de la escritura por parte de gentes –de desigual formación y posición social– que participaban en actividades propias de su ambiente. Además, recogen a veces contenidos capaces de añadir luz a realidades históricas de otro modo oscuras.

Presentamos aquí un grafito fenicio inciso sobre un fragmento anfórico hallado en un yacimiento del área urbana lisboeta. Se trata de una más que probable muestra de la presencia de gentes orientales en la fachada atlántica peninsular, ejerciendo verosímilmente el comercio (labor en la que hicieron pues un seguro uso instrumental de la escritura) entre las diversas poblaciones asentadas en aquellas costas en torno al s. vii. El grafito podría recoger, de hecho, la transcripción fenicia de un nombre de lugar local, el destino u origen probable de los contenidos del ánfora en algún momento de su uso.

Resulta complejo identificar tal lugar, que debió ser parte de las rutas atlánticas frecuentadas por los fenicios en dicha época. No faltan candidatos (alguno de ellos situado en el estuario del Sado, cercano pues al lugar de hallazgo) aunque su identificación exige relacionar de forma compleja las posibles formas del nombre local que pudieron ser transcritas en el nuevo grafito fenicio con las variantes del topónimo conservadas en las fuentes trasmitidas (casi siempre versiones helenizadas recogidas en obras geográficas de época romana). Tal fluir de palabras entre lenguas, culturas y tipos de documentación diversos bien podría cifrar la complejidad y riqueza de algunos de los procesos de interacción que se dieron en aquel territorio.

Esperamos que este converger de fuentes en los ríos del último Occidente sea grato al homenajeado, quien tanto nos ha hecho saber –haciendo concurrir sus muchos saberes– sobre una antigüedad rica en confluencias hasta en sus más extremos confines.

## *El nuevo epígrafe: contexto y soporte, características y función*

A los cada vez más numerosos restos fenicios hallados en Portugal y a las discusiones que éstos abren sobre la importancia y tipo de la presencia fenicia en la fachada atlántica peninsular[2] debe ahora

1 Esta contribución es fruto del proyecto del Plan Nacional de I+D+i "Estudio y edición de inscripciones fenicias y púnicas de la Península Ibérica inéditas o mal conocidas" (FFI2010-17342). Todos los siglos citados en el texto son anteriores a nuestra era.
2 *vid.* p. ej. Arruda 2002; 2008; 2011; 2013.

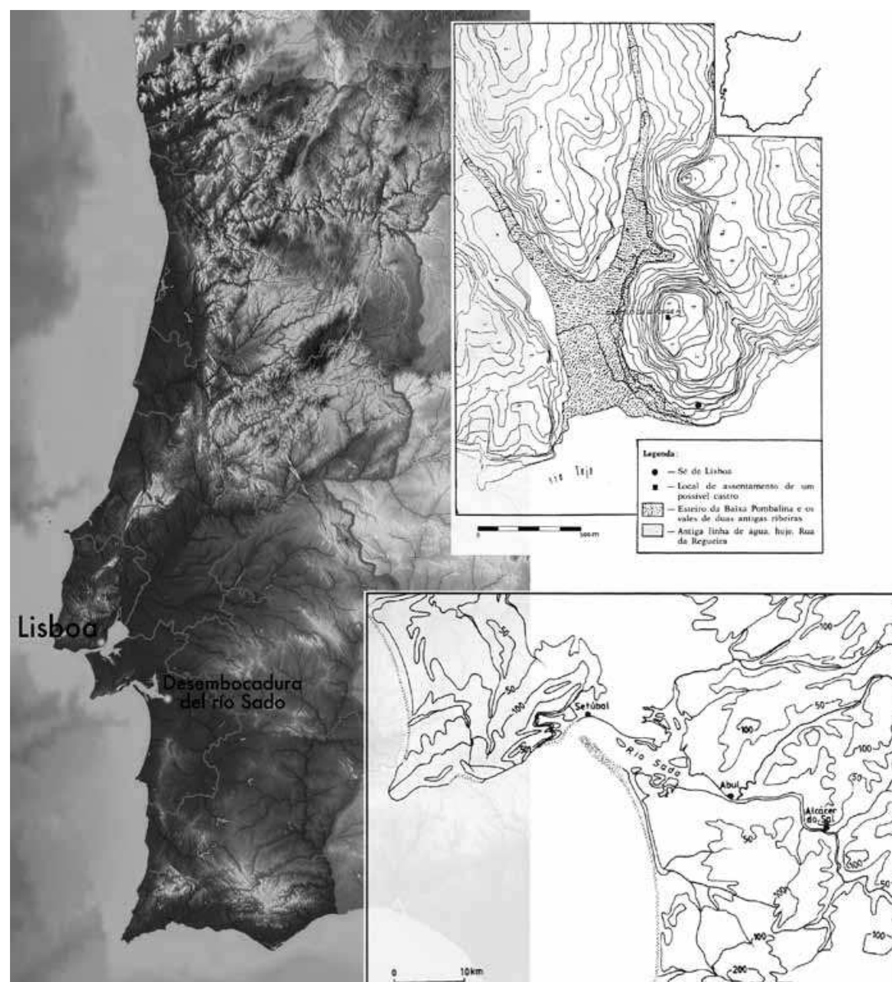



Fig. 1. Costa atlántica portuguesa, con la posición de Lisboa (lugar del hallazgo) y de la desembocadura actual del río Sado (antiguo *Kal(l)ípous*). En recuadros, detalle de ambos lugares con sus más importantes excavaciones y yacimientos de la Edad del Hierro (de Arruda 2002: 63 y 114, figs. 30 y 63).

incorporarse un nuevo documento[3]. Se trata de un grafito sobre fragmento cerámico aparecido en Lisboa. Fue hallado en el área arqueológica del "Castelo de Saõ Jorge", en la *freguesia* de "Santa Maria Maior" durante las excavaciones llevadas a cabo en la llamada "Praça Nova" por Ana Gomes y Alexandra Gaspar. Proviene por tanto del asentamiento al que las fuentes clásicas llaman Olisippo. El nombre se relaciona claramente, como alguno más de la zona portuguesa, con topónimos del área lingüística más meridional

3 Aunque corresponde a excavaciones de hace algunos años, fue dado a conocer recientemente por Ana M. Arruda (a quien agradecemos la noticia del epígrafe, así como sus interesantes comentarios al texto). Se presentó en el 2013 mediante breves menciones en sedes arqueológicas y epigráficas, Arruda 2013, 216-217, fig. 1; Zamora 2013, 363-364, fig. 1b; véase también en este último (360-364) una brevísima síntesis de algunas de las discusiones citadas sobre la "cuestión fenicia" portuguesa, con ulteriores referencias (también a otros epígrafes del área). Sobre las excavaciones de la "Praça Nova", véase (hasta su fecha) Gomes *et alii* 2003.

de la Península (la "tartésica") en contraste con otros topónimos y etnónimos del mismo territorio que revelan poblaciones de lengua indoeuropea. Esta complejidad lingüística, que se presupone originada por movimientos poblacionales, ha dado lugar a diferentes interpretaciones y explicaciones históricas, aún hoy discutidas[4].

El lugar era, a escala local y territorial, un óptimo lugar de asentamiento[5] (Fig. 1, recuadro superior) cuya importancia se hizo patente durante el I milenio anterior a nuestra era. Su registro arqueológico en este periodo (conocido sobre todo por las excavaciones en la vieja catedral lisboeta y en el propio castillo) muestra también la progresiva presencia de materiales fenicios[6]. A estos materiales, y en concreto a los abundantes restos fenicios identificables en estratos del s. VI a.C., pertenece la pieza que aquí estudiamos. Se trata de un fragmento de ánfora, correspondiente al cuerpo del recipiente (Fig. 2). Éste fue quizá una forma R1[7], uno de los tipos anfóricos más célebres, tempranos y extendidos de los repertorios fenicio-occidentales[8].

En el fragmento se aprecian incisos en seco, siguiendo las líneas del torno, cuatro signos claramente identificables como grafemas fenicios. Todo apunta a que se inscribieron sobre el recipiente cuando éste estaba completo y funcional[9]. Pudo así hacer referencia, bien a su contenido (indicando productos, calificativos o cantidades), bien a su origen o destino (a través de localidades, individuos o grupos de individuos), bien a su propietario, intermediario o responsable (mediante antropónimos). Obviamente, tal información correspondió a un momento determinado de la vida del ánfora, que pudo ser larga e incluir su desplazamiento por los múltiples lugares en los que se sabe que circularon ejemplares de su tipo[10].

### *Consideraciones cronológicas*

Las características paleográficas del grafito sugieren que fue escrito en algún momento temprano del s. VII. Aunque pudo ser posterior, resulta menos probable; con mejores argumentos podría ser incluso algo más antiguo. El grafema inicial de la secuencia (1º por la derecha, considerando el sentido

4 Véase en general Hoz 2010. La toponimia es lógicamente campo de notables debates al respecto. *Cf.* por ejemplo el citado Hoz 2010, 462-471 con Villar 2000, 85-118, esp. 90-91. Queremos agradecer a C. Jordán sus interesantes comentarios sobre estas cuestiones. También agradecemos a M. G. Amadasi su ya habitual colaboración. Por supuesto, eventuales errores son sólo nuestros.

5 La colina del hallazgo, el *morro do Castelo*, era una altura defendible, de gran visibilidad, cercana en época antigua a un curso de agua dulce y, sobre todo, a una ensenada protegida y practicable del estuario del Tajo –a su vez puerta de entrada hacia el interior portugués y punto clave en la navegación atlántica.

6 Véase de nuevo Arruda 2002; 2008; 2011; 2013.

7 Arruda 2013, 222.

8 El ánfora R1 –T-10111 (T-10112 la R1bis) y 10121 en la clasificación de Ramon – es el primero de los tipos fabricados en los talleres fenicios del área del Estrecho (desde mediados del s. VIII hasta mediados del VII las T-10111). Fue también producido en áreas bajo su influencia (las T-10121, cuya fabricación se atestigua hasta más allá de mediados del VI). Véase Ramón 1995, 229, 279-281. Con nuestro texto ya en prensa, el propio J. Ramon nos comunica que a su juicio, basándose en el dibujo publicado, el ánfora sería en efecto una T-10111 del último tercio del VIII o, a lo sumo, de inicios del VII; de la foto podría deducirse un origen malagueño, aunque sin garantías; véase ahora Ramón 2006 (esp. 198, mapa 2). Agradecemos al autor sus amables y detalladas informaciones.

9 En ese momento, el epígrafe sería bien visible y legible con el ánfora en pie. Todo ello, unido a la brevedad del texto, sugiere que nos encontramos ante un típico grafito anfórico, que identificó probablemente al contenedor (o al lote en el que se agrupaba) durante su uso primario como recipiente de almacenamiento y transporte.

10 Que se haya presente en extensas áreas del sur peninsular, pero también del Atlántico y del Mediterráneo central, en las que quizá se usó como contenedor de vino. Véase de nuevo Ramón 1995, 279-281, 647-648 (mapas 108-109); véase ahora Ramón 2006, 198 (mapa 2).

de lectura del alfabeto fenicio) se atestigua ya en inscripciones del s. VIII[11] mientras que su letra final corresponde a una forma muy arcaica, vigente desde los primeros testimonios alfabéticos conocidos hasta algún momento del VII o, máximo, VI a.C. (siglo en el que sin embargo los testimonios lapídeos hacen ya un uso consistente de formas más evolucionadas)[12]. Esto es: el grafito podría haber sido trazado incluso en el s. VIII, teniendo muy buenos paralelos en el VII y resultando ya algo arcaizante para situarlo tarde en este siglo o en el siguiente, el VI a.C., especialmente tratándose de un grafito y dado lo avanzado de las grafías en los testimonios occidentales de este tipo de documentos[13].

Parece pues lo más probable que el texto fuera inciso en el s. VII a.C. (primera mitad, posible inicios). Se trata del siglo anterior a la datación arqueológica del contexto de hallazgo, lo que indica un tiempo de utilización del recipiente (incluido quizá un uso secundario) desde que fue inscrito hasta su amortización.

### *Lectura e interpretación*

La secuencia no plantea problemas de lectura[14]: *klpš*. Tal palabra o expresión no se atestigua ni en fenicio ni en el resto del semítico noroccidental. El inicio *kl* y algunas posibilidades de análisis de *pš* podrían hacer pensar en algún tipo de expresión técnica o administrativa (aludiendo a la totalidad de un producto envasado, la completitud del recipiente o sentidos similares). Sin embargo, ésta u otras opciones resultan especulativas y poco convincentes[15]. La habitual presencia de antropónimos en este tipo de inscripciones tampoco parece ser una opción en nuestro caso[16], salvo que postuláramos, con evidente de-

11 Aunque su uso posterior es ciertamente largo. Se trata de una kaph "en hacha" o "*a bandiera*" (con sus trazos cortos superiores unidos formando un triángulo o área cerrada) que se atestigua en Occidente en inscripciones como la del Carambolo (que pudo ser incisa a finales del s. VIII, Amadasi 1993) o la no menos famosa inscripción maltesa *CIS* I 123a = *KAI* 61 (con toda probabilidad del s. VII, véase ahora p. ej. Amadasi Guzzo y Zamora 2013, 169, 188). La forma reaparece en inscripciones monumentales incluso siglos después, también en Oriente, en inscripciones como las de la dinastía de 'Eshmun'azar (a adscribir a los s. VI-V, véase p. ej. Zamora 2008) o en posteriores inscripciones de Chipre y Grecia (del s. IV-III, véanse los dibujos de Amadasi en *PPG*3).

12 Se trata de una shin en 4 trazos ("en uve doble") que ya en inscripciones monumentales de finales del s. VII (como la anatólica de Cebel Ires Dağı, *KAI* 287) es sustituida por la luego común en 3 ("en tridente", en seguida trazada con 2 gestos). Sólo Biblos conserva después formas arcaizantes similares (pero no iguales). En los grafitos, la shin en 3 trazos se atestigua antes, véase nota siguiente.

13 Nótese que el grafito TDB 91001 de Doña Blanca, datado arqueológicamente en la primera mitad (probablemente principios) del VII, presenta ya la forma evolucionada de la shin; véase su edición en Cunchillos 1993 (*cf.* ahora Zamora 2010a) mientras que la shin del nuevo grafito del área del Castillo de San Sebastián (Maya *et alii* en prensa), que se fecha en los inicios del VI, es ya incluso redondeada. La lamed en dos trazos de nuestro grafito, condicionantes materiales al margen, es también similar a la del grafito de la Calle Ancha (Zamora 2010b) de la primera mitad del VII o poco anterior. Nótese también que el nuevo grafito de la playa del Castillo, sobre un soporte parecido al del que aquí estudiamos (un fragmento de probable T-10121) remite, por sus características paleográficas, a un periodo entre finales del s. VIII y las últimas décadas del VII, Zamora y Sáez (en prensa).

14 Aunque algunos de los trazos, dada la típica dificultad para incidir líneas controladas sobre la superficie cerámica, se alargan más allá de sus límites o muestran repasos para corregir o esclarecer su dibujo (véase sobre todo el último de los signos) todos los grafemas son fácilmente reconocibles.

15 Para los testimonios epigráficos, véase *DNWSI*, esp. 500ss. (*kl*, para un sentido "la totalidad de...", "todo el..."), 507-508 (posibles significados metrológicos en hebreo y palmireno); 903 (dudosa explicación, a través de una hipotética raíz *pwš*, "completar", de la forma tardo-púnica *ypš*); véase también 245 (para un dudoso testimonio de *pš* como variante de *ps*, "porción, lote", en Hatra). *Cf.* también los testimonios bíblicos, p. ej. en *LVTL*, esp. 435 (*kl*).

16 La secuencia ni siquiera encaja con la antroponimia fenicia habitual, véase en general Benz 1972 (con antropónimos de *k*- inicial en 131-132; véase también el reducido elenco de nombres no fenicios de 186-196).




Fig. 2. Dibujo de la pieza con la posición del grafito, fotografía del epígrafe y dibujo de éste (de A. M. Arruda; véase ahora Arruda 2013: 222, fig. 1).

bilidad, un nombre personal (no fenicio, pues no encaja en su antroponimia) hasta ahora desconocido[17]. Si *klpš* fue la transcripción de un nombre local, como sugiere su composición y apoyaría su contexto, éste debió ser un topónimo[18].

17 El término no parece asemejarse a ninguno de los nombres conocidos en la antroponimia paleohispánica ("tartésica", ibérica o indoeuropea), categoría a la que debería pertenecer el presunto antropónimo, ni a sus características generales (véanse los índices de los *MLH*; véanse también p. ej. Hoz 2010, 458-462, Untermann 1998, Vallejo 2005). Tampoco parece que podamos estar ante un nombre griego (nótese que el obvio Καλυψώ no tiene por supuesto verdadero uso personal –ni es verosímil la presencia en nuestro documento del propio personaje mítico).

18 La inscripción de topónimos es bastante común allá donde se desarrolla la epigrafía anfórica, pero no está demasiado bien atestiguada en fenicio, especialmente en Occidente. En la Península y en esta época se han querido reconocer en un grafito sobre ánfora de Doña Blanca (TDB 87002, 2ª mitad del VIII) cuya lectura sería *'ky*, "Akko", Cunchillos 1992, 81-83) y en otro del Cabezo de la Esperanza de Huelva (s. VII, *kry*, "Caria", Ferron *et alii* 1975). Ambos bien podrían ser, sin embargo, antropónimos. Derivado de un posible topónimo, pero no toponímico (aunque pudo indicar un destino) es el *rbtym* del citado grafito contemporáneo de la Playa del Castillo (véase n. 10).

Antes de continuar con esta hipótesis, consideremos brevemente cómo podría haber sido el término original transcrito en fenicio como *klpš* de acuerdo a casos similares. Por supuesto, la naturaleza del alfabeto fenicio nos dejaría apreciar sólo su estructura consonántica, en la que podrían además esconderse geminaciones que la escritura fenicia tampoco refleja. Los tres primeros grafemas no plantearían demasiados problemas[19], mientras que la *shin* final (que podría corresponder a diferentes sibilantes) debería pertenecer al término original: o bien era parte de su raíz o bien correspondía a una desinencia nominal propia de la lengua local[20]. Existen, de hecho, testimonios de onomástica no semítica cuyo elemento final es transcrito en fenicio con *shin,* algunos de ellos claras transcripciones de nominativos indoeuropeos[21].

Así las cosas, entre los topónimos atestiguados en la Península podrían existir algunos cuya forma original fuera transcribible en fenicio como *klpš*. Recuérdese el muy conocido topónimo Calpe (nombre antiguo del peñón de Gibraltar y que quizá tuvo también el Peñón de Ifach): corresponde a la forma griega *kálpē* [22] aunque su versión más antigua en esta lengua debió ser *kálpis*[23]. Si, como opina Javier de Hoz, *kálpis* fue la forma helenizada -posiblemente la reinterpretación- de un topónimo indígena[24] en el que la sibilante final no era el simple añadido de la declinación griega, el *klpš* de nuestro grafito pudo transcribir esta forma local, o al menos una igual o parecida. El área peninsular de producción y circulación preferente del ánfora correspondería en gran parte, además, al área lingüística no indoeuropea donde se daría este tipo de topónimos[25]. En todo caso, parece posible proponer, sin identificaciones precisas, la relación del nuevo término con formas o elementos atestiguados en la toponimia peninsular.

Puesto que remite a un lugar cercano al del nuevo hallazgo, debemos citar ahora otro testimonio toponímico más complejo y problemático. Es el que corresponde a la antigua denominación del río Sado (y probablemente también a la del lugar o asentamiento que acabó dándole nombre): *ka(l)lípous*. Este hidrónimo es obviamente la forma helena (y de nuevo helenizada y tardía, pues nos es trasmitida

19 Cabría sólo cierta ambigüedad en lo que se refiere a las oclusivas. En este periodo, en las transcripciones de términos no semíticos, la kaph parece representar ante todo una velar sorda, pero no es excluible que recogiera variantes. Similares consideraciones cabe hacer con la pe y los sonidos palatales; véase *PPG*³, 19-31.

20 Los préstamos mantienen a menudo en fenicio su desinencia original, tanto en inscripciones orientales como occidentales: véase p. ej. los nominativos *knprs* (gr. *kanephóros*) o *ʻydls* (lat. *aedilis*). También los nombres personales extranjeros aparecen con sus desinencias en ambos ambientes: véase p. ej. el oriental *ptlmys* (Ptolemaios) o el púnico *rwps* / *r'ps* (*Rufus*). Sólo en la epigrafía púnico-tardía tales desinencias acabaron siendo sustituidas por signos con valor vocálico (compárese p. ej. *ʻwgsṭs* (*Augustus*) con *w'sp'sy'n'* (*Vespasiane*). Véase *PPG*³, 141-143, con referencias. Véase también Amadasi Guzzo y Bonnet 1991; Amadasi Guzzo 1995. Véase nota siguiente.

21 Véanse p. ej. los antropónimos anatólicos transcritos como *mpš* (correspondiente en griego posterior a Mopsos) –en Karatepe, finales del VIII- o *mtš* (Mitas) y *klš* (Kulas) –en Cebel Ires Dagi, s. VII-VI. Más tarde, nótese p. ej. (frente al apenas citado *ptlmys*, que aparece en *KAI* 19 o *KAI* 40) el *ptlmyš* de las inscripciones de Lapethos *KAI* 42 y 43. Recuérdense por otra parte también los topónimos *lpš* y *tmš* (Lapethos y Tamasos). Véase *PPG*³, 27, 58, con referencias. En general, la shin y la samek se alternan en la transcripción de las sibilantes griegas en épocas y lugares diversos, véase de nuevo Amadasi Guzzo y Bonnet 1991. También en inscripciones púnicas la desinencia de nominativo aparece en ocasiones transcrita con shin: véase p. ej., en comparación con los ejemplos latinos de la nota anterior (de declinación más común) el *wrylš* (*Virilis*) de *Maktar* D 39 o el *pwdnš* (*Pudens*) de *KAI* 117, 4.

22 Atestiguada en Estrabón, Plinio o Ptolomeo, entre otros.

23 Forma atestiguada en Filostrato, quizá correspondiente al latín *Calpes* presente en Mela.

24 Véase Hoz 2010, 443, con referencias. Nótese que el ánfora bien pudo ser fabricada en zonas cercanas al propio Peñón.

25 Véase de nuevo Ramón 2006, 198.

por Ptolomeo y Marciano de Heraclea)[26] de un nombre indígena, en el que se han querido reconocer elementos típicos de la onomástica local[27]. Puesto que no cabe pensar en intermediaciones griegas en la transcripción fenicia que nos ocupa, el topónimo podría corresponder a *klpš* si y sólo si la forma original poseía ya una sibilante final (lo que contradice sus más comunes interpretaciones) o si la incorporaba como desinencia en lengua local (lo que afecta a su caracterización o inserción lingüística). En tal caso, resultaría apropiado a su contexto de hallazgo: el ánfora que acabó sus días en el más importante núcleo del estuario del Tajo habría circulado también por el del Sado (Fig. 1, cuadro inferior) teniendo en algún momento temprano del s. VII a.C. destino u origen en un relevante asentamiento de sus orillas (un lugar quizá abandonado con posterioridad o conocido en época tardía por otro nombre).

Tendrán que ser los especialistas en las lenguas de la zona los que valoren convenientemente estas opciones, con implicaciones filológicas e históricas, creemos, no banales.

26 Ambos nombran en concreto la desembocadura del río, en expresiones que proporcionan el genitivo de la forma (declinada como *πούς, ποδός*): Ptolomeo *Καλλίποδος ποτ. ἐκβολαί*; Marciano *Καλίποδος ποταμοῦ ἐκβολὰς / ἐκβολῶν*). Véase *TIR J-29*, 50, con referencias; también *BAtlas* 26 B3 Kal(l)ipous fl.; *Pleiades*, Places, 256242.

27 Ya Schulten 1955, 341; 1959, 68-69 reconstruía un nombre de ciudad Cal-ippo; hacía notar que “Cal-ippo, Coll-ippo se llama, en efecto, una ciudad sita al N. del Tajo, junto a la actual Leiria”. Independientemente de la validez actual de sus argumentos, es probable la conservación en el hidrónimo de un nombre original de asentamiento; véase Marques de Faria, 1992, que identificaba *ka(l)lípous / cantnipo* con la posterior Salacia (pero véase después p. ej. Marques de Faria, 2000, 129-130); véase reciente Hoz 2010, 310. Por otro lado, el propio asentamiento de Collipo podría ponerse en relación con el término del grafito aunque, en este caso, a las dificultades del final de la transcripción fenicia (véase a continuación) se añaden las de la situación del emplazamiento, aguas arriba del río Lis, en lugar algo menos propicio al tráfico anfórico que un emplazamiento costero.

# *Bibliografía*


Amadasi Guzzo, M.G. y Bonnet, C. 1991: "Anthroponymes phéniciens et anthroponymes grecs: remarques sur leurs correspondances", *Ancient Near Eastern Onomastics* (= *SEL* 8), Verona, 1-21.

Amadasi Guzzo, M.G. 1993: "Astarte in trono", M. Heltzer, A. Segal y D. Kaufman (eds.), *Studies in the Archaeology and History of Ancient Israel in Honor of M. Dothan*, Haifa, 163-180.

Amadasi Guzzo, M.G. 1995: "More on the Latin personal names ending with *-us* and *-ius* in Punic", Z. Zevit, S. Gitin y M. Sokoloff (eds.), *Solving riddles and untying knots: biblical, epigraphic, and Semitic studies in honor of Jonas C. Greenfield*, Winona Lake, IN, 495-504.

Amadasi Guzzo, M.G. y Zamora, J.Á. 2013: "The Epigraphy of the Tophet", P. Xella (ed.), *The Tophet in the Phoenician Mediterranean* (= *SEL* 29-30 [2012-2013]), Verona, 159-192.

Arruda, A.M. 2002: *Los fenicios en Portugal. Fenicios y mundo indígena en el centro y sur de Portugal (siglos viii-vi a.C.)*, Cuadernos de Arqueología Mediterránea 5-6 [1999-2000], Barcelona.

Arruda, A.M. 2008: "Fenícios e Púnicos em Portugal: problemas e perspectivas", J.P. Vita y J.Á. Zamora (eds.), *Nuevas perspectivas II: la arqueología fenicia y púnica en la Península Ibérica,* Cuadernos de Arqueología Mediterránea 18, Barcelona, 13-23.

Arruda, A.M. 2011: "Indígenas, fenicios y tartésicos en el occidente peninsular: mucha gente, poca tierra", M. Álvarez Martí-Aguilar (ed.), *Fenicios en Tartesos: nuevas perspectivas,* BAR International Series 2245, Oxford, 151-156.

Arruda, A.M. 2013: "Do que falamos quando falamos de Tartesso?", J. M. Campos y J. Alvar (eds.), *Tarteso. El emporio del metal. Actas del I Congreso Internacional*, Córdoba, 211-222.

*BAtlas* = R.J.A. Talbert (ed.), *Barrington Atlas of the Greek and Roman World*, Princeton, 2000.

Benz, F.L. 1972: *Personal names in the Phoenician and Punic Inscriptions. A Catalog, grammatical study and glossary of elements (Studia Pohl 8)*, Rome.

*CIS* I = *Corpus Inscriptionum Semiticarum ab Academia Inscriptionum et Litterarum Humaniorum conditum atque digestum. Pars prima: Inscriptiones phoenicias continens,* Paris 1881-1962.

Cunchillos, J.-L. 1992: "Inscripciones fenicias del Tell de Doña Blanca (IV)", *Sefarad* 52, 1, 75-82.

Cunchillos, J.-L. 1993: "Inscripciones fenicias del Tell de Doña Blanca (V)", *Sefarad* 53, 1, 17-24.

*DNWSI* = Hoftijzer, J. y Jongeling, K. 1995: *Dictionary of the North-West Semitic Inscriptions (Handbook of Oriental Studies. Section 1 The Near and Middle East, 21)*. Leiden / New York.

Ferron J., Fernández-Miranda, J. y Garrido, J.P. 1975: "Inscripción fenicia procedente del Cabezo de la Esperanza (Huelva)", *Trabajos de Prehistoria* 32, 199-203.

Gomes, A., Gaspar, A., Pimenta, J., Guerra, S., Mendes, H., Ribeiro, S., Valongo, A. y Pinto, P. 2003: "Castelo de São Jorge - Balanço e perspectivas dos trabalhos arqueológicos", *Património Estudos* 4, 214-223.

Hoz, J. De, 2010: *Historia Lingüística de la Península Ibérica en la Antigüedad. I. Preliminares y mundo meridional prerromano*, Madrid.

*KAI* = H. Donner y W. Röllig, 1966-1969²: *Kanaanäische und aramäische Inschriften*, Wiesbaden.

*LVTL* = L. Koehler – W. Baumgartner (eds.), 1985: *Lexicon in veteris testamenti libros,* Leiden.

*Maktar* = J.-B. Chabot, "Les inscriptions néopuniques de Maktar", *JA* (1916/1), 87-103 (= Punica IV).

Marques de Faria, A. 1992: "Ainda sobre o nome pré-romano de Alcácer do Sal", *Vipasca* 1, 39-48.

Marques de Faria, A. 2000: "Onomástica paleo-hispânica: revisão de algumas leituras e interpretações", *Revista Portuguesa de Arqueologia* 3/1, 121-151.

Maya, R., Jurado, G., Gener, J.-Mª., López, E., Torres, M. y Zamora, J.Á. (en prensa): "Nuevos datos sobre la posible ubicación del *kronion* de *Gadir*: las evidencias de época fenicia arcaica", M. Botto (ed.), *Los Fenicios en la Bahía de Cádiz: nuevas investigaciones,* Collezione di Studi Fenici, Roma.

*MLH* = Untermann, J. 1975, 1980, 1990, 1997, 2000: *Monumenta Linguarum Hispanicarum I: Die Münzlegenden* (1975), II: *Die Inschriften in iberischer Schrift in Südfrankreich* (1980), III: *Die iberischen Inschriften aus Spanien* (1990), IV: *Die tartessischen, keltiberischen und lusitanischen Inschriften* (2000).

*Pleiades* = Knapp, R., F. Stanley, Jr., R. Warner, R. Talbert, T. Elliott, S. Gillies, *Pleiades* <http://pleiades.stoa.org/>

*PPG*[3]: Friedrich, J., Röllig, W. y Amadasi, M.G. 1999: *Phönizisch-punische Grammatik, 3. Auflage, neu bearbeitet von Maria Giulia Amadasi Guzzo unter Mitarbeit von Werner R. Mayer* (*AnOr* 46), Roma.

Ramón, J. 1995: *Ánforas fenicias y púnicas del Mediterráneo central y occidental*, Barcelona.

Ramón, J. 2006: "La proyección comercial mediterránea y atlántica de los centros fenicios malagueños en época arcaica", *Mainake* 28, 189-212.

Schulten, A. 1955-1957: *Iberische Landeskunde* (2 vols.), Strasbourg.

Schulten, A. 1959: *Geografía y etnografía antiguas de la península ibérica,* Madrid.

*TIR J-29* = *Tabula imperii romani*. Hoja j-29: Lisboa - Emerita. Scallabis. Pax Iulia. Gades.

Untermann, J. 1998: "La onomástica ibérica", *Iberia* 1, 73-85.

Villar, F. 2000: *Indoeuropeos y no indoeuropeos en la Hispania Prerromana,* Salamanca.

Vallejo Ruiz, J.Mª. 2005: "La composición en la antroponimia antigua de la Península Ibérica", *Acta Palaeohispanica* IX = *Palaeohispanica* 5, 99-134.

Zamora López, J.Á. 2008: "Epigrafía e historia fenicias: Las inscripciones reales de Sidón", J. J. Justel, J.P. Vita y J.Á. Zamora (eds.), *Las culturas del Próximo Oriente Antiguo y su expansión mediterránea*, Zaragoza, 211-228.

Zamora López, J.Á. 2010a: "Fragmento de cuenco fenicio con inscripción", *Cádiz y Huelva: Puertos fenicios del Atlántico* [Catálogo de la exposición], Cádiz, 34-35 (no. 8).

Zamora López, J.Á. 2010b: "Epigrafía y cronología: el nuevo grafito fenicio procedente del solar de 'la calle Ancha' de Cádiz y su eventual datación paleográfica", A.Mª. Niveau y V. Gómez (eds.), *La arqueología gaditana hoy: Homenaje a Francisco Sibón*, Cádiz, 461-483.

Zamora López, J.Á. 2013: "Novedades de epigrafía fenicio-púnica en la Península Ibérica y sus aledaños", *Acta Palaeohispanica* XI (= *Palaeohispanica* 13), Zaragoza, 359-384.

Zamora López, J.Á. y Sáez Romero, A.M. (en prensa): "The Oceanfront of Phoenician Cadiz: A New Epigraphic Find and its Palaeogeographical Context", M. Botto (ed.), *Los Fenicios en la Bahía de Cádiz: nuevas investigaciones,* Collezione di Studi Fenici, Roma.

# *De nuevo sobre la Dama de Elche. Apuntes para una reflexión*[1]

Lorenzo Abad Casal
Universidad de Alicante

La Dama de Elche es un tema recurrente en la arqueología española. Su interés resurge al compás de cambios políticos y exaltaciones más o menos nacionalistas, que recurren a ella como banderín de enganche. En la sociedad ilicitana despierta periódicamente un fervor similar al de las vírgenes de la imaginería andaluza, como si de una virgen laica se tratara[2].

Pero la Dama, más allá de una figura tótem, es una obra realizada en un lugar y en un tiempo determinados, con una finalidad concreta y según los criterios estéticos y técnicos del momento. Como cualquier obra de la Antigüedad requiere un estudio estilístico que la ubique en su contexto, o mejor dicho, en sus contextos.

## *Su contexto inmediato*

La Dama fue un hallazgo aislado, pero con el paso del tiempo fueron apareciendo otras esculturas que permitieron arroparla, especialmente los fragmentos de piezas similares que Ramos Folqués encontró reutilizados cerca del edificio de la iglesia cristiana. Quizás procedían de un edificio de adobe situado debajo de aquella, que se ha identificado con un templo, pero sobre el que persisten algunas dificultades de interpretación[3]. Si la fecha propuesta para la reutilización de la escultura fuera cierta, el origen de la Dama y de las demás piezas estaría en los siglos v-iv a.C.

Si procediera de este edificio, debía ser una estatua de índole religiosa, no funeraria. Pero recientes análisis realizados en el orificio posterior (la Dama no ha sido nunca objeto de una limpieza a fondo) apuntan a que sirvió para acoger cenizas humanas, lo que devolvería la discusión a su inicio[4].

Tampoco sabemos a quién representa. La idea de que se trate de un retrato no parece defendible, ya que este concepto, tal y como lo entendieron los romanos y lo entendemos aún hoy, no estaba desarrollado en el Mediterráneo en ese momento. Y si los objetos hay que estudiarlos en el contexto en el que se enmarcan, difícilmente se puede suponer la *invención* del retrato en una obra de Iberia, por mucha calidad que tuviera.

1 Este texto tiene su origen en una conferencia impartida en Elche dentro de un Seminario sobre la Dama, en el que también participó Ricardo Olmos. Hemos querido retomarlo como un homenaje a quien tanto ha trabajado sobre la Dama y con quien tantas veces hemos reflexionado sobre ella.

2 Véase el conjunto de artículos en el libro publicado por el Ministerio de Cultura con motivo de la exposición temporal de la Dama en Elche: Rovira 2006.

3 Ramos Fernández 1995, 115 ss.

4 Luxán *et alii* 2011, 310-316.

### *Su contexto próximo*

La Dama es un busto con adornos específicos y poco frecuentes, que sólo puede compararse, por su carácter de pieza única, con otras esculturas ibéricas que en su mayoría son de tipo y función diferentes. Ello conlleva una descontextualización que obliga a adoptar estrategias que faciliten la obtención de resultados.

Una de ellas es la comparación con otros rostros femeninos de la cultura ibérica que se daten *grosso modo* en este momento, de los que existen pocos ejemplares. Michael Blech y Encarnación Ruano llamaron la atención sobre la cabeza de una esfinge que procede de Úbeda la Vieja, en la provincia de Jaén[5] , comparable con piezas ya conocidas como la de Alicante hoy en Barcelona, las de la necrópolis del Llano de la Consolación y otras, encuadrables todas ellas hacia mediados del siglo v a.C. Son piezas de rostro oval, ojos almendrados de disposición horizontal u oblicua, en ocasiones con los párpados finamente realzados. Algunos de estos rasgos –con diferente grado de dominio técnico y acabado– pueden verse también en cabezas masculinas de este período y en concreto en las del guerrero número 1 de Porcuna y del caballero de Los Villares, datados en diferentes momentos del siglo v a.C.

Estas piezas comparten un estilo. Da lo mismo que se trate de figuras masculinas o femeninas porque, como ocurría en el arte griego y en no pocos artes más, la pertenencia a un estilo común une mucho más de lo que separan las diferencias de tiempo y de lugar.

El llamado 'Guerrero número 1' de Porcuna, de mediados del siglo v a.C., reproduce algunos de los rasgos de la *Dama*: epidermis muy lisa, que contrasta con lo acentuado y bien perfilado de los rasgos faciales: nariz recta, fina y larga, que enlaza directamente, aunque con una marcada inflexión, con los arcos superciliares; ojos entreabiertos y ligeramente abultados, párpados firmes y bien perfilados, iris marcado en un caso (guerrero) y ahuecado en otro (dama); labios finos que no llegan a unirse en las comisuras. Todo ello es lo que confiere el aire 'arcaico' característico a estas figuras. Son rasgos iconográficos que comparten dos piezas de cronología similar entre otras varias, separadas por casi quinientos kilómetros. Aunque cada una de ellas presente una expresión propia (melancolía y 'tristeza' en la *dama*, firmeza en el guerrero), son imágenes tipológicas, que reproducen un 'tipo' determinado, con rasgos más o menos personalizados: guerrero y figura divina. Se trata de cuestiones de estilo que hay que enmarcar dentro de los contextos ideológicos e iconográficos en los que se originó nuestra *Dama*.

### *Su contexto mediterráneo*

La escultura ibérica se inserta en el contexto del Mediterráneo en un momento determinado, cuando un pequeño grupo de culturas desarrollan escultura monumental. Una forma de plasmar ideales, creencias, acontecimientos, que sin embargo se expresa de manera diversa.

El estilo artístico es un conjunto de rasgos observables en los que se reflejan los principios conceptuales de una época histórica y el dominio técnico de unos artesanos que le dan forma visible. Ambos principios son fundamentales y están íntimamente relacionados; sin fundamentos conceptuales no hay estilo ni arte, y sin dominio técnico no hay forma posible de expresarlo. Así lo han visto cuantos a lo largo del tiempo han estudiado los diversos estilos, comenzando por la propia definición de los estilos severo y clásico en la escultura griega[6].

5 Blech y Ruano 1993a, 27-44. Versión en castellano: Blech y Ruano 1993b.
6 *Cf.* las obras clásicas de B.S. Ridgway 1970 y 1977.

La tipología estilística de las obras ibéricas tropieza con el problema de que muchas veces se trata de obras únicas, cuya interrelación formal es débil y en las que sólo pueden rastrearse atisbos, reminiscencias, recuerdos de relaciones mediterráneas que pudieron haber influido en su origen y desarrollo. Desde el primer momento se pensó que estas relaciones formales de las esculturas ibéricas con determinados modelos griegos, sobre todo del sur de Italia, tenían algo que ver con la aparición de la propia escultura ibérica; y aunque con el paso del tiempo esta dependencia originaria haya sido minusvalorada en favor de otras posibilidades, la realidad es que en el fondo las diferentes posiciones, salvo en posturas muy radicales, no se revelan excluyentes sino complementarias.

*Bases iconográficas*

El arte ibérico es un arte mediterráneo, que se relaciona con otros artes mediterráneos en temas y en rasgos técnicos y estilísticos. En el entorno de este mar hubo varios modelos expresivos, aunque todos ellos tuvieran en determinado momento de su historia el arte griego como punto de referencia. Lo tradicional ha sido relacionar el arte ibérico con lo griego focense, y así lo han hecho muchos autores[7]. Otros pusieron por delante la originalidad y la autoctonía, el orientalismo, los modelos pequeños; es la hipótesis '*antigrequizante*', que encabezó en su momento Enrique Llobregat: la escultura ibérica sería una invención propiamente ibérica, y en todo caso sus modelos más inmediatos serían originales pequeños, piezas fácilmente transportables que constituirían los originales sobre los que trabajó el artesano ibero[8]. Esta postura ha sido valorada nuevamente, aunque con matizaciones, por autores como Pilar León, para quien las semejanzas entre el arte ibérico y el griego, más que de fondo son accidentales, aparentes, externas[9].

La hipótesis más aceptada es la de que en el origen del arte ibérico se encuentran diversas influencias mediterráneas, especialmente la del mundo que denominamos orientalizante y la de componente griego. Ambas se suceden en un corto espacio de tiempo, con diferente intensidad en según qué lugares, pero es el fuerte impacto de lo helénico sobre una base ya previamente cultivada lo que va a dar lugar al arte escultórico ibérico.

El primero, que por el momento parece algo más antiguo, está representado principalmente en Pozo Moro, en tanto que el segundo, helenizante, es visible a través de diversos filtros técnicos y conceptuales en la mayoría de los demás monumentos y ante todo en los de Elche (escultura tipo Dama de Elche, no tipo esfinge del Parque) y Porcuna. Es esa confluencia de modelos orientalizantes y griegos la que dará origen a la escultura en la Península Ibérica, ya que con anterioridad apenas existió obra que pudiese llevar ese nombre. Este proceso se produce, y en esto tiene razón Pilar León, en torno a un conjunto de obras, escultores y modelos que en comparación con otros lugares del Mediterráneo –de aplicar sus cánones artísticos habría que considerar como de segunda o tercera fila; y dentro de un marco de contactos mucho más amplios con el Oriente, Grecia y el sur de Italia, en un momento en que en estos territorios el estilo artístico abandona los conceptos y rasgos del Arcaísmo para formar los del Estilo Severo. Cristaliza en un arte local ingenuo y repetitivo, anclado en un ideal arcaico, que unifica las dos grandes corrientes

7 Entre otros, Rhys Carpenter, Antonio García y Bellido, Ernst Langlotz, Miquel Tarradell, Antonio Blanco, José María Blázquez, Iván Negueruela, Gérard Nicolini. Aunque la bibliografía existente es muy numerosa, podemos citar a modo de referencia, las siguientes obras: Bendala 1994, 85 ss; León 1997, 66; Olmos y Tortosa 1997.

8 Llobregat Conesa 1989, 7-54; Llobregat Conesa 1993, 159-188; *Cf.* Abad Casal 2000, 43.

9 *Cf.* León 1997, 153 ss.

que se encuentran en los orígenes del arte ibérico: los elementos griegos, míticos, del Levante, y los orientales de Pozo Moro, que encarnan una forma diferente de representación mitológica y religiosa.

La escultura era entonces patrimonio de unos pocos grupos conservadores que exaltaban sus principios: los animales fantásticos en una primera etapa eran seres míticos y figuras simbólicas detentadoras de fuerzas sobrenaturales; la figura humana y los combates simbolizaban la divinidad y el poder y se representaban de una manera descriptiva, exuberante, con gran simplicidad de formas pero intensa riqueza ornamental.

La subsiguiente ruptura en el ambiente cultural mediterráneo hizo que el arte ibérico siguiera su propio camino, con muy pocas concomitancias con lo que fue el griego posterior, y que cristalizaran como clásicos unos códigos artísticos que en comparación con los de otras culturas mediterráneas seguían anclados en los conceptos que convencionalmente identificamos con el 'arcaísmo'. Lo clásico "*el autor o la obra que se tiene por modelo de imitación en cualquier literatura o arte*", según el *Diccionario de la Real Academia Española* es para el mundo ibérico repetición estereotipada de figuras con rasgos antiguos como ojos prominentes, boca rígida y rictus que recuerda los últimos epígonos de la llamada 'sonrisa arcaica'; elementos del rostro muy bien perfilados, rígidos paños superpuestos con pliegues rectos que caen en zigzag, etc.

La escultura levantina y en concreto la Dama de Elche muestra muchos de estos rasgos ibéricos 'clásicos': ojos rasgados, cejas arqueadas, proporciones similares a las del arte grecooriental de finales del arcaísmo e inicios del clasicismo; ello encuentra no pocas concomitancias con obras mediterráneas de ambiente griego de esta misma época. Se han superado los rígidos conceptos del arcaísmo, los ojos almendrados y saltones, la boca rígidamente dibujada, los labios que no se tocan en las comisuras, y nuestra figura se encuentra mucho más estrechamente relacionada con originales griegos del clasicismo inicial, datados en el segundo cuarto del siglo V a.C. Recuérdense, por ejemplo, el Efebo Rubio, la Atenea del frontón oriental del templo de Egina, el Apolo de Zeus en Olimpia, la diosa tal vez Hera del templo E de Selinunte, la diosa de Tarento, la Hera de la metopa de Zeus y Hera en Selinunte, y cómo no, el propio Auriga de Delfos[10]. Estas relaciones han sido puestas de manifiesto también por G. Nicolini[11], que llama la atención sobre el Apolo Chatsworth, quizás la figura que más veces ha sido comparada con la Dama, y una Cabeza del Vaticano, posiblemente de la Magna Grecia, con los ojos incrustados al igual que ella.

Esta coincidencia a la que se podrían añadir otras muchas a lo largo de los años es ilustrativa, a nuestro juicio, de que la Dama de Elche, en cuanto a la iconografía de su rostro, presenta fuertes relaciones con obras griegas del segundo tercio del siglo V a.C.; relaciones que se adivinan demasiado intensas como para ser fruto de la casualidad y similitudes que pueden hacerse extensivas también a obras de otros ambientes mediterráneos, sobre todo del mundo etrusco.

Todo ello hay que encuadrarlo en el fenómeno cultural conocido como 'estilo severo', una forma de representación artística que se extiende por todo el Mediterráneo y al que hay que referir también buena parte de las esculturas ibéricas del momento. Podría ser, claro es, que estos rasgos de la Dama de Elche no fueran consecuencia de una relación temporal inmediata sino pervivencia de rasgos anteriores[12], algo que en cualquier caso sería secundario para el fin que nos proponemos: recordar que las esculturas deben

10 Una relación completa, en Blázquez 2004-2005, 61-88.
11 Nicolini 1977.
12 La última hipótesis que hace referencia a este fenómeno de 'recreación' de un monumento más antiguo en la Dama de Elche en Bendala 1994, 85 ss.

ser estudiadas desde un punto de vista estilístico, el único que permite realizar propuestas de inserción en un contexto cultural y por extensión geográfico y cronológico cuando faltan argumentos teóricamente más sólidos desde el punto de vista arqueológico.

La escultura ibérica en general, y la Dama de Elche en particular, son testimonio de un arte singular, relacionado con otros artes mediterráneos y especialmente con la evolución escultórica del mundo griego, aunque con una personalidad propia que la independiza de cualquier origen concreto y le proporciona un código expresivo propio y peculiar. Muchas de estas piezas son únicas y tal es también la Dama de Elche, la amplitud de cuya fama le viene quizás por ser la menos ibérica de todas las obras ibéricas.

## *Bibliografía*


Abad Casal, L. 2000: "Enrique A. Llobregat: treinta años de arqueología alicantina", *Scripta in Honorem Enrique A. Llobregat Conesa*, vol. 1, Alicante, 39-52.

Bendala, M. 1994: "Reflexiones sobre la Dama de Elche", *Revista de Estudios Ibéricos* I, 85 ss.

Blázquez, J.M. 2004-2005: "Historiografía de la Dama de Elche. Sus prototipos fuera de Hispania", *Lucentum* 23-24, 61-88.

Blech, M. y Ruano, E. 1993a: "Zwei iberische Skulpturen aus Úbeda la Vieja (Jaén)", *Madrider Mitteilungen* 33, 70-101.

Blech, M. y Ruano, E. 1993b: "Dos esculturas ibéricas procedentes de Úbeda la Vieja, Jaén", *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 33, 27-44.

León, P. 1997: *Les ibères*, Barcelona.

Llobregat Conesa, E.A. 1989: "Panorama de la escultura ibérica valenciana: estado actual de la investigación", *XIX Congreso Nacional de Arqueología* 1, Zaragoza, 7-54.

Llobregat Conesa, E.A. 1993: "Los diversos factores concurrentes en la configuración del arte y las escultura ibéricos", *Coloquio Lengua y Cultura en la Hispania prerromana*, (Colonia, 1989), Salamanca, 159-188.

Luxán, M.P., Prada, J.L., Dorrego, F. y Dorrego, J.F. 2011: "Human bone ashes found in the Dama de Elche (v-iv century B.C.) reveal its use as an ancient cinerary urn", *Journal of Cultural Heritage* 30, 310-316.

Nicolini, G. 1977: "La Dama de Elche: historiografía y autenticidad", R. Olmos y T. Tortosa, (eds.), *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Madrid, 107-124.

Olmos, R. y Tortosa, T. (eds.) 1997: *La Dama de Elche, lecturas desde la diversidad*, Madrid.

Ramos Fernández, R. 1995: *El templo ibérico de La Alcudia*, Elche.

Ridgway, B.S. 1970: *The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton.

Ridgway, B.S. 1977: *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Princeton.

Rovira, S. (ed) 2006: *La Dama de Elche*, Madrid.

# *La imagen ibérica con música: otro modo de narrar*[1]

Carmen Aranegui Gascó
Universitat de València

*...situar la frase en su texto*
*y el texto en su contexto...*
Ricardo Olmos[2]

*La sociedad ibérica a través de la imagen*[3] marcó una inflexión en la iconografía ibérica y sigue siendo una de las contribuciones más logradas a los estudios ibéricos contemporáneos. La lectura de los temas pintados por encargo sobre cerámica[4], el sentido de los certámenes individuales en una sociedad jerarquizada[5] y el papel de la imagen en la construcción de la memoria colectiva[6], han abierto perspectivas cultas, compartidas por la investigación internacional, con toda la complejidad que conlleva asumir variaciones, no solo de tiempo sino también de lugar, en lo que respecta a la pintura datada entre el 250 y el 150 a.C., que arroja un repertorio limitado a guerreros, cazadores y damas y carece del complemento de la escultura en gran formato. Frontisi-Ducroux y Lissarrague[7] demostraron la relevancia del soporte por encima del tema de las imágenes a la hora de atribuirles un rango público. Insistieron en que el formato, la escala y el valor material confieren a los objetos una categoría susceptible de superar lo privado y, en esta línea, no cabe duda de la menor visibilidad de la pintura cerámica en comparación con la escultura ibérica, por efecto de una reducción de los espacios públicos susceptibles de mostrar la identidad propia al final del Ibérico Pleno.

En *Edeta*[8] y demás *oppida* edetanos y contestanos con cerámica decorada con seres sacados mayoritariamente del mundo real, se ensalza la habilidad y destreza de las y los jerarcas, su afición a la hípica, su poderío en la doma, la competencia de las mujeres en el hilado y el tejido y, como novedad, la maestría de unos y otras como intérpretes de música[9], todo ello para representar las situaciones emblemáticas de la cúpula ciudadana. Es así como la temática heroica y mayestática de la escultura funeraria de los siglos v y iv a.C. se ve sustituida en buena medida por cuadros costumbristas que responden a lo que García y

1 Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto HAR2011-26943, financiado por el MINECO.
2 Olmos 2003, 79.
3 Olmos *et alii* 1992
4 Olmos 1987, 21-42.
5 Olmos 2003, 79-97.
6 Chapa y Olmos 2004, 55.
7 Frontisi-Ducroux y Lissarrague 1998, 137-143.
8 Bonet 1995, 437-449; Aranegui 1997, 49-116; Vizcaíno 2011, 125-132.
9 Izquierdo 2013, 103-128.



Fig. 1. Detalle del Vas dels Guerrers de La Serreta, con la escena de la danza guerrera propuesta en lugar del combate singular. Dib. Olmos y Grau 2005, Museu Camil Visedo, Alcoi.

Bellido[10] llamó "desfiles y pantomimas", sin apenas ejemplos en los centros neurálgicos de la escultura precedente. La sociedad de los monumentos funerarios esculpidos no era la misma que la de las primeras pinturas cerámicas, como tampoco lo fue el soporte de los respectivos mensajes figurativos. La ostentación ibérica decrece hacia la época de la segunda guerra púnica y de la primera romanización, sin olvidar, no obstante, una gran batalla identitaria y ancestral, evocada varias veces en la escultura, en *Obulco* e *Ilici*, y en la pintura, en Archena y en Oliva[11], que incluso trasciende al área oretana en el siglo I a.C.[12], aunque con distintos códigos de representación en cada caso.

En la época de los frisos cerámicos narrativos, el adiestramiento en el manejo de las armas y en la equitación se amanera en detrimento de la exaltación del héroe individual, que pertenece al pasado, pero cuyo recuerdo da lugar a la socialización de las competencias de quienes están destinados a constituir unas elites iberas que se reconocen en su tradición. Por ello la lectura de algunas escenas a la luz del *munus* de Escipión en *Carthago Nova* en honor a sus parientes[13] o de los funerales de Viriato[14] es discutible, en tanto que se aleja de una iconología que se nutre de su memoria épica y, sobre todo, porque dicha lectura contempla la pintura cerámica como crónica histórica, lo que está fuera de lugar ya que confunde la narración literaria con la propia de las imágenes[15], además de incurrir en la *descontextualización del texto*.

Bajo la perspectiva del tono específico de la pintura, propio del *tempo* histórico en que se realiza, la música aparece en la iconografía ibérica para imprimir a la escena un carácter narrativo ancestral[16], que se hace presente cada vez que la ciudadanía repite un rito de cohesión interna. La música obliga a

10 García y Bellido 1947, 199-297.
11 Aranegui 2004, 229-238.
12 Uroz 2013, fig. 6.
13 Liv. XXVIII, 26, 6-10.
14 Diod. Sic. XXXIII, 21; App. *Iber*. 53.
15 Haskell 1994, 224-239; Torelli 1997, 192.
16 González 2008, 69-85



Fig. 2a. Escena de exhibición de doma de una cratera de *Libisosa* (Lezuza) del primer tercio del s. I. a.C., a partir de Uroz 2013 (Museo de Lezuza).
Fig. 2b. Escena de personajes con instrumentos ante un toro de una lebeta de *Edeta* (Liria) de entre el 250 y el 150 a.C. Cortesía del Museo de Prehistoria de Valencia.

recontextualizar el sentido de escenas[17] en las que los jinetes devienen acróbatas que galopan sentados a la jineta y con la lanza en alto[18], los guerreros son expertos lanceros[19], domadores de caballos[20] y hasta convierten la guerra en danza[21], sin que ello tenga punto de comparación con la exaltación de los *equites* campanos[22], cuya historia militar y social está muy por encima de los jinetes y guerreros en actitudes filtradas por la memoria, ni guarde relación alguna con la supuesta aristocracia ecuestre ni con un culto gentilicio ibéricos.

En el 'Vas dels Guerrers' de La Serreta, uno de los cuadros del friso continuo armonizado por una flautista se ha leído como una monomaquia[23] (Fig. 1). Sin embargo, desde la nueva perspectiva, se puede ver con más verosimilitud en esta secuencia un ejemplo de escaramuza escenificada por dos jóvenes armados que danzan, si se reconoce un tímpano o pandero, en vez de una *caetra*, en el objeto redondo que eleva el infante situado a la izquierda en su mano derecha. El tamaño, el gesto y la posición son anómalos para un escudo y adecuados para hacer vibrar el tímpano cuyo sonido, acompañando a la flauta, puede vincular el relato a una gesta teatralizada al ritmo de armas que chocan con el *scutum* y con el pandero, como hacían los coribantes o curetes en sus danzas armadas al repique del tambor[24].

Hay otros ejemplos de juegos viriles con presencia de instrumentos musicales de vibración[25] –tal vez con motivo de ritos de paso–. En la lebeta 3 del dpto. 40 de *Edeta*, en uno de los cuadros se ven siluelteados dos personajes sin ningún atributo guerrero que agitan maracas, sistros o carracas frente a un toro

17 Lévi-Strauss 1998; Careri *et alii* 2009.
18 Lebeta 129 del dpto. 12/13 de *Edeta*
19 Tinaja 86 del dpto. 95 de *Edeta*.
20 Lebeta 3 del dpto. 40, tinaja 138 del dpto. 21, ambas de *Edeta*.
21 Delavaud-Roux 2011. Lebeta 149 del dpto. 41 de *Edeta*.
22 Nicolet 1962, 463-517; Humm 2005, 133-184.
23 Olmos y Grau 2005, 79-98; Fuentes 2007.
24 Str. X, 6-11.
25 Tranchefort 1985.

que permanece inmóvil bajo un enigmático triángulo, como amaestrado por efecto de su acción (Fig. 2b). Pero es hacia el primer tercio del siglo I a.C. cuando en la Oretania, en *Libisosa*[26], vuelve a documentarse en una cratera ibérica un friso con dos escenas, que describe un enfrentamiento de dos guerreros con cascos de tipo Montefortino, con escudos alargados, falcata y espada de empuñadura de antenas respectivamente, al son de la melodía interpretada por un *auleter*, y, en la cara opuesta, muestra otro ejemplo de habilidad en la equitación (Fig. 2a). Un varón, vestido como los anteriores pero sin casco, se enfrenta a un jinete levantando un disco (tímpano) con la mano izquierda, mientras sujeta una lanza en ristre con la derecha, y así consigue que el caballo levante la mano derecha sin perder el equilibrio. Entendidos según lo expuesto, son dos cuadros de similar ambiente, exhibicionista y lúdico, comparable al que se plasmaba en *Edeta* cien años antes.

Generalmente ha predominado la interpretación como escudos de los pequeños círculos que propongo como instrumentos musicales. Es evidente que hay escudos redondos en la pintura cerámica tardía de estilo narrativo, como recoge exhaustivamente Uroz en su reciente artículo, al tiempo que señala la posibilidad de que se trate, en algunos casos, de las rodelas que aparecen en los reversos con jinetes de las monedas ibéricas y celtibéricas tardo-republicanas, acertadamente atribuidas al contexto hispano provincial[27]. Pero no toda la iconografía masculina ibérica evoca directamente pasajes militares pues, al establecerse una diacronía entre el relato y lo relatado, indicada por el acompañamiento musical, la pericia, adiestramiento y maestría en el manejo de las armas y en la monta a caballo se convierten en una puesta en escena conmemorativa[28] que, por otra parte, encaja bien con la cultura romana, familiarizada con cofradías de salios[29] y de arvales, ligados a su genealogía, que desfilan por Roma periódicamente.

Tal vez por ello, cuando la pintura cerámica evoca la identidad de poblaciones ibéricas en curso de romanización, se eligen, más que escenas de batalla, expresivas de afirmación frente a Roma –que no constan en la temática mítica de *Ilici* y *Carthago Nova*[30]–, representaciones de prácticas tradicionales que ensalzan las tradiciones ibéricas al son de la música, *vasos de memoria*, en suma, compatibles con los antepasados épicos de los iberos y de los romanos.

Godella, diciembre, 2013.

26 Uroz 2013, fig. 9.
27 Paz y Ortiz 2007, 87-136.
28 Aranegui y de Hoz 1992, 319-329.
29 Martínez Pina 1980, 15-20.
30 Tortosa 2006.

## *Bibliografía*


Aranegui, C. 1997: "La decoración figurada en la cerámica de Llíria", C. Aranegui, C. Mata y J. Pérez Ballester, *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*, Madrid, 49-116.

Aranegui, C. 2004: "A propósito del vaso de los guerreros del Castellar de Oliva (Valencia)", *Soliferreum. Studia archaeologica Emeterio Cuadrado Díaz ab amicis, collegis et discipulis dicata*, Anales de la Universidad de Murcia 167-168, Murcia, 229-238.

Aranegui, C. 2012: *Los iberos ayer y hoy. Arqueologías y culturas*, Madrid.

Aranegui, C. y de Hoz, J. 1992: "Una falcata decorada con inscripción ibérica. Juegos gladiatorios y *venationes*", *Estudios de arqueología ibérica y romana. Homenaje a E. Pla Ballester*, Trabajos Varios del SIP 89, Valencia, 319-329.

Bonet, H. 1995: *El Tossal de Sant Miquel de Llíria. La antigua Edeta y su territorio*, Valencia.

Careri, G., Lissarrague, F., Schmitt, J.-C. y Severi, C. (eds.) 2009: *Tradition et temporalité des images*, Paris.

Chapa, T. y Olmos, R. 2004: "El imaginario del joven en la cultura ibérica", M. Marín (coord.), *Dossier Jóvenes en la Historia*, MCV 34, 1, Madrid, 43-83.

Delavaux-Roux, M.-H. (dir.) 2011: *Musiques et danses dans l'Antiquité*, Actes du colloque international de Brest, Rennes.

Frontisi-Ducroux, F. y Lissarrague, F. 1998: "Signe, objet, support: regard privé, regard public", *Ktéma*, 137-143.

Fuentes, Mª.M. 2007: *Vasos singulares de La Serreta (Alcoi, Cocentaina, Penàguila; Alacant)*, Villena.

García y Bellido, A. 1947: "El arte ibérico", *Ars Hispaniae* I, Madrid, 199-297.

González, S. 2008: "Música, memoria y comportamiento social en la Contestania ibérica. El caso de El Cigarralejo (Mula, Murcia)", A.M. Adroher y J. Blánquez (eds.), *1er Congreso Internacional de Arqueología Ibérica Bastetana*, II, Madrid, 69-85.

Haskell, F. 1994 [1928]: *El Arte y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*, Madrid.

Humm, M. 2005: *Appius Claudius Caecus. La République accomplie*, Roma.

Izquierdo, I. 2013: "Aristócratas, ciudadanas y madres: imágenes de mujeres en la sociedad ibérica", A. Domínguez (ed.), *Política y género en la propaganda en la Antigüedad. Antecedentes y legado*, Gijón, 103-128.

Lévi-Strauss, C. 1998: *Mirar, escuchar, leer*, Madrid.

Martínez Pina, J. 1980: "La danza de los salios, rito de integración en la curia", *Archivo Español de Arqueología* 53, 15-20

Nicolet, C. 1962: "Les *equites campani* et leur représentation figurée", *Mélanges de l'École Française de Rome Antiquité* 74, 463-517.

Olmos, R. 1987: "Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste", *Archivo Español de Arqueología* 60, 21-42.

Olmos, R. 2003: "Combates singulares: lenguajes de afirmación de Iberia frente a Roma", T. Tortosa y J.A. Santos (eds.), *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*, Roma, 79-97.

Olmos, R., Iguácel, P. y Tortosa, T. (coords.) 1992: *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Madrid.

Olmos, R. y Grau, I. 2005: "El Vas dels Guerrers de La Serreta", *Recerques del Museu d'Alcoi* 14, 79-98.

Paz, J.A. y Ortiz, E. 2007: "El jinete en la moneda ibérica y celtibérica. Su imagen e interpretación: un arte provincial romano", *Numisma* 251, 87-136.

Torelli, M. 1997: *Il Rango, Il Rito E L'Immagine: Alle Origini Della Rappresentazone Storica Romana*, Milano.

Tortosa, T. 2006: *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania*, Mérida.

Tranchefort, F.-R. 1985 [1980]: *Los instrumentos musicales en el mundo*, Madrid.

Uroz, H. 2013: "Héroes guerreros, caballeros, oligarcas: tres nuevos vasos singulares ibéricos procedentes de Libisosa", *Archivo Español de Arqueología* 86, 51-73.

Vizcaíno, A. 2011: "Imágenes, texto y prácticas en femenino. La mujer y la cerámica del Tossal de Sant Miquel (Llíria, Valencia)", *Saguntum* (*PLAV*) 43, 125-123.

# *De inscripciones vasculares pintadas y lugares de culto ibéricos: sobre el 'santuario urbano' de Liria*[*]

Francisco Beltrán Lloris
Universidad de Zaragoza - Grupo de investigación Hiberus

En 1987 Ricardo Olmos sugirió la verosímil posibilidad de interpretar como productos de encargo ciertos vasos cerámicos del sureste ibérico dotados de una decoración singular[1], una hipótesis muy bien acogida y rápidamente aplicada a otros ámbitos del territorio ibérico[2] e, incluso, celtibérico[3]. Como es bien sabido, uno de los yacimientos que ha proporcionado una mayor colección de tales vasos con decoraciones complejas y singulares es el Tossal de Sant Miquel de Liria[4]: de ellos, un centenar está dotado de *tituli picti*,[5] un tipo de inscripción muy característico de este taller[6], al que algunos investigadores atribuyen un carácter cultual[7]. Ahora bien si las inscripciones votivas y dedicatorias a los dioses son habituales en muchos ámbitos del Mediterráneo occidental coetáneo, no es este el caso de la península Ibérica, máxime en su fase previa al contacto con Roma. De hecho, son raras –e inseguras– las inscripciones con contenido religioso probado que han podido individualizarse en la epigrafía ibérica anterior al siglo II a.E.[8] y muy

* Este trabajo se inserta en el proyecto "El nacimiento de las culturas epigráficas en el Occidente mediterráneo (II-I a. E.)", FFI2012-36069-C03-03. Agradezco a I. Simón la lectura del original y las sugerencias bibliográficas.

1 Olmos 1987.

2 Para Liria, Bonet 2013, 390 y Simón 2012, 271-273.

3 Burillo 1997.

4 Sobre el yacimiento, Bonet 1995, espec. 437-448 sobre las cerámicas pintadas.

5 Bonet 1995, 451-459: Liria I-CXII; *MLH* recoge unos setenta: F.13.3-70 (F.13.72 presenta un grafito *post cocturam*); si no se indica lo contrario, las inscripciones paleohispánicas son citadas según el *corpus* de referencia de J. Untermann, *MLH*. Cuatro piezas más ha publicado recientemente Ferrer 2013. La datación precisa de este conjunto resulta difícil de establecer: suele atribuírsele una cronología entre el siglo III y comienzos del II a.E., fecha de destrucción del asentamiento (Bonet 2013, 389). La mayor parte de las inscripciones aparece en las alas de los cálatos y en los labios de las tinajillas, desligadas por lo tanto de la decoración, y una minoría –en torno a un tercio–, que podría tener carácter didascálico, junto a las imágenes, como resulta evidente en el caso de F.3.3 = Liria XL.11, **elbebebebeber**, entendido como el relincho de un caballo, Bonet 1995, 459.

6 Bonet 1995, 459 y 461; fuera del entorno de Liria sólo se conocen, dentro del mundo ibérico en el Castelillo de Alloza (E.4.1-4 y 8); para la Celtiberia, Burillo 1997 y Simón 2013, 545-547: el conjunto celtibérico más relevante es el de Numancia (K.9.2, 11 y 12).

7 Con particular determinación Rodríguez Ramos 1994 y 2005, 33 y 35-36. La interpretación en clave religiosa por Rodríguez Ramos de F.13.70 = Liria XCII (leído por Untermann **[---]+++a · baserke na · tusbanbase**) descansa sobre una lectura alternativa del comienzo, **[---]taekina · baserbina**, en la que considera el segundo término como transcripción de la diosa romana *Proserpina,* pese a reconocer la inseguridad de la lectura (el cuarto signo sería una **r** romboidal y con trazo interior, no atestiguado así en Liria), y el primero, con más dudas –de lectura "plausible, no segura"–, de la céltica *Ataecina,* aun admitiendo los problemas culturales e históricos que ello plantea. La inseguridad de la lectura y la escasa verosimilitud del préstamo de un teónimo romano –por no hablar del céltico, atestiguado en Extremadura– en un momento temprano del siglo II a. E. restan fuerza a la propuesta. También Silgo 2002 parece atribuir, desde su perspectiva vasco-iberista, carácter sacro a algunos vasos.

8 Para la fase previa a la romanización de Hoz 2011, 432 sólo reconoce un posible –que no seguro– carácter religioso para alguna lámina de plomo y las inscripciones votivas de Abengibre, con excepción de las inscripciones rupestres, de fecha incierta.

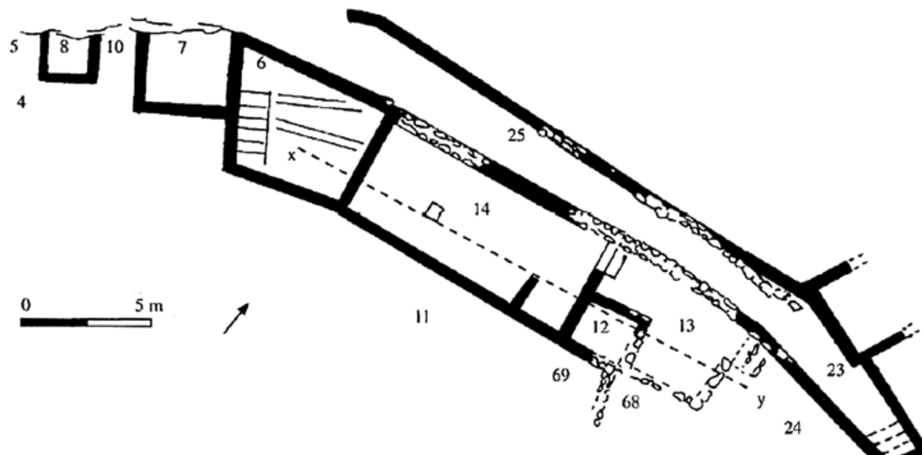



Fig. 1. Planta del 'santuario urbano' de Edeta, según Bonet 2013.

pocas –si dejamos de lado las rupestres– las identificadas desde esa centuria, un fenómeno seguramente vinculado con la casi completa ausencia de santuarios monumentales en el nordeste y levante peninsular, una llamativa peculiaridad pendiente aún de una explicación satisfactoria[9].

Sin duda la interpretación en clave religiosa de estos vasos con letreros pintados ha sido alentada por una cierta concentración de hallazgos en el edificio interpretado como un santuario urbano de carácter colectivo[10], conformado por tres departamentos de la manzana número 4 del Tossal de Sant Miquel (núms. 13, 12 y 14): respectivamente, un pequeño espacio a modo de vestíbulo, probablemente a cielo abierto; otro entendido como un pozo votivo –o *favissa*[11]–; y una estancia de mayor tamaño (Fig. 1)[12]. De estas tres habitaciones provienen siete vasos con ocho letreros pintados[13]: del vestíbulo a cielo abierto (dpto. 13), en el que se recuperaron muy pocos materiales, procede el 'Vaso de los guerreros desmontados', con el rótulo sobre la escena[14], y algún fragmento del 'Cálato de la danza'; del 'pozo votivo' (dpto. 12), con una notable acumulación de materiales[15], el 'Vaso de la batalla naval', el único recuperado íntegro, con dos rótulos asociados a las imágenes[16], así como los restantes fragmentos del 'Cálato de la danza', con el rótulo

9 Sobre la problemática del escaso número de inscripciones religiosas paleohispánicas y su relación con la ausencia de templos monumentales, Beltrán 2013, 169-171. Sobre la evolución de los espacios de culto urbanos véase la propuesta de Moneo 1995, 249-253.

10 Así, Bonet 2013, 389; Aranegui 1997, 112, a cambio, lo relaciona más bien con "la comunidad que rige la ciudad".

11 Aranegui 1997.

12 Una descripción de las estructuras arquitectónicas y los materiales hallados en Bonet 1995, 87-107: el pozo, de 2 m de profundidad, se emplaza en una pequeña estancia sin acceso de 1,6 x 2 m (dpto. 12) que ocupa el ángulo sudeste del vestíbulo o patio (dpto.13), comunicado por escalones con el exterior y la estancia mayor (dpto. 14), de unos 27 m² (3,7 x 7,2 m), que cuenta con un pequeño espacio independiente, en rampa y enlosado, contiguo al dpto. 12 en el que se halló la mayor parte de los materiales y un monolito central de 43 x 43 cm y 57 cm de altura, interpretado primero como un pilar y después como un betilo.

13 Bonet 2013, 390 y 1995, 451-456: Liria X, XI, XII-XIII, XVIII, XIX, XLVI y XC; y IX (dpto. 11).

14 Bonet 1995, 99 fig. 34 y 100, 451 Liria X = F.13.31: **istos+[---]+inmbar[---]**. Para el análisis filológico de las inscripciones ver los respectivos comentarios de *MLH*.

15 Bonet 1995, 87-97.

16 Bonet 1995, 87 núm. 8 y 88 fig. 25, y 451 Liria XII y Liria XIII (**ss) =** F.13.13; el rótulo más largo fue leído como **kutua · teistea** (*gudua deisdea*) por Pío Beltrán 1934 = 1972, 262-263 y, después, por Untermann **kutur · oisor.** El término **kutur** reaparece

en el ala[17]; y de la estancia mayor (dpto. 14), el 'Lebes de los danzarines', con el epígrafe sobre la decoración[18], y un fragmento con el letrero también en la zona decorada[19], a los que se suman otros dos[20]. En el próximo dpto. 11, fuera ya del 'santuario', se recuperó el 'Vaso de los dos jinetes'.[21]

Ahora bien la concentración de vasos escritos no es en absoluto un rasgo demostrativo del uso religioso de este espacio, pues también aparecen acumulaciones en otros lugares del yacimiento como la manzana 7, correspondiente a un área residencial, de la que proceden doce *tituli picti*[22]. Además, los vasos recuperados en el santuario no presentan rasgos distintivos iconográfica o epigráficamente respecto de los localizados en las zonas residenciales del yacimiento[23], razón por la que se ha concluido que se trataría en realidad de un uso secundario de estos 'vasos de prestigio'[24], cuyo propósito originario no sería necesariamente religioso.

En consecuencia, la caracterización como un espacio de culto de las tres estancias de la manzana 4 reposa fundamentalmente sobre el ajuar recuperado[25] y, especialmente, sobre un indicio negativo: la carencia de equipamientos domésticos, de estructuras para la transformación de alimentos, de grandes contenedores de almacenamiento o de utensilios para actividades artesanales, si bien debe señalarse la recuperación de algunas pesas de telar y fusayolas[26], y, sobre todo, de instrumentos agrícolas –poco esperables en un santuario–, interpretados como ofrendas[27].

en F.13.35 = Liria XXXII, vaso exhumado en el departamento 29 y **oisor**, en F.13.36 = Liria LXXXV, un hallazgo en superficie.

17 Bonet 1995, 87 núm. 3 y 89 fig. 26, y 451 Liria XI = F.13.18: **abartanban·balkeuni[n?---]**. **abartanban** aparece en F.13.46 = Liria LXXI (dpto. 106). Ambos términos podrían ser nombres personales, si bien para **abartan-ban** se ha sugerido convincentemente que sea un substantivo del léxico común vinculado a los cálatos, pues las dos vasijas en las que comparece tienen esta forma, Ferrer 2013, 465.

18 Bonet 1995, 100 núms. 20 y 48-50, 101 fig. 35 y 454 Liria XVIII = F.13.8: **[---]rbankusekiar · biurtite+[---]+besuninkuekiar mbarkusbanmbarkus**, epígrafe en el que, además del conocido término **ekiar**, seguramente un verbo —al igual que que **mbar**— (Ferrer 2013, 479), que se repite dos veces, se distingue **biurtite+[---]**, quizá un nombre personal. Sobre **bankus** ver nota 21.

19 Bonet 1995, 456 Liria XC = F.13.56: **[---]nieki[---]** o **[---]mieki[---]**, con un segmento final correspondiente quizás al posible verbo **ekiar** (ver nota 18).

20 Bonet 1995, 454 Liria XIX = F.13.52 (**[---]+iban · ba+[---]**), en la pared de la vasija, previamente ubicado en el dpto. 16; y Bonet 1995, 455 Liria XLVI (**[---]ka[---]**) **y .**

21 Bonet 1995, 85 núm. 5, 86 fig. 24 y 451 Liria IX = F.13.5: **bankurs · karesbanite · ekiar · saltutibaite · iumstir · toli[---]tane · bassumitatinire**, en el ala del cálato (sobre **ekiar**, ver nota 18; también **iumstir** podria ser verbo, Ferrer 2013, 479). **bankurs** aparece también en F.3.10 (dpto. 59) y en la forma **bankus**, quizá una variante, en el vaso F.3.8 del dpto. 14. La interpretación de este término como 'religioso' (Rodríguez 2005, 33) depende de la lectura del árula C.18.7 (Tarragona), que, sin embargo, ha sido rectificada por Simón 2013, P38: **tors / ++ / bita // +e / be+**.

22 Bonet 2013, 389-90 y 1995, 462-463, a propósito de su distribución.

23 Simón 2012, 272; Bonet 2013, 390. No se identifican en los vasos ni nombres personales ni posibles teónimos recurrentes, ni tampoco fórmulas interpretables como de tipo religioso; desde luego ninguna de las señaladas, tentativamente, por Rodríguez Ramos 2005, 35: además de **eriar (**para Ferrer 2013, 466-467 término asociado a un tipo de vasija) **ban kurs** (ver nota 21), **[---]rkeiabariekite, [---]ebantin,** y los términos **baltuser, betaner, bitane...**

24 La caracterización de estos vasos pintados con escenas complejas como objetos de prestigio resulta aceptable en términos generales, pero debe situarse en su contexto: en la zona del yacimiento de la que proceden mayoritariamente –con 131 departamentos, de los que 45 se agrupan en once viviendas–, caracterizada en términos generales como un barrio privilegiado (Bonet y Mata 1997, 120-121), estos vasos han aparecido en 61 de los departamentos (casi el 50 %), de los que 18 han proporcionado entre 5 y 12 piezas (dptos. 41, 19, 116, 114, 118, 111, 20, 12, 25, 14, 44, 16, 95, 40, 21, 2, 56 y 26; Bonet y Mata 1997, 129 gráf. 3), y ascienden en total a un centenar. Estas cifras matizan sensiblemente el alcance del término 'prestigio' y ponen de manifiesto que su adquisición estaba al alcance de muchos.

25 Bonet y Mata 1997, 127.

26 Bonet y Mata 1997, 130; Bonet 1995, 97, núms. 511 y 560, y 4.3-4 (dpto. 12), 100 núm. 470 (dpto. 13) y 104 núm. 730 y 4.4 (dpto. 14); además, una mano de mortero y un mortero (Bonet 1995, 104 núm. 181.

27 Bonet y Mata 1997, 129: concretamente, una horca, una pala y una podadera (Bonet 1995, 104, en el dpto. 14).

Sin cuestionar ahora la identificación religiosa de este espacio, resulta difícil admitir su interpretación como "un santuario colectivo, centro identitario de la comunidad y muy posiblemente de todo su territorio donde devotos y peregrinos compartirían ritos y ofrendas"[28]. Y ello debido ante todo a sus dimensiones, pues el edificio, integrado en la trama urbana y carente de espacios abiertos próximos, cubre un área de apenas 70 m², de los que menos de 60 son practicables (Fig. 1)[29]: c. 20 m² correspondientes al patio y menos de 40 m² a la estancia principal, en la que, además, hay que descontar el espacio que ocupan el pilar apuntado interpretado como un betilo[30] y la pequeña habitación contigua al dpto. 12[31]. En consecuencia, resulta difícil de admitir que, por apiñados que estuvieran los teóricos asistentes a las ceremonias que allí pudieran desarrollarse, hubiera espacio para más de un dos o tres centenares de personas, cifra que se reduciría drásticamente en el caso de que, como parece razonable suponer, hubieran de sentarse o moverse[32] y que no toma en consideración el abundante ajuar que ha deparado el edificio[33], que, evidentemente, más allá de las piezas depositadas en el pozo, ocuparía también un espacio, si, como parece razonable pensar, al menos los vasos con letreros estaban concebidos para ser vistos.

En definitiva, con ese aforo el santuario difícilmente podía desarrollar una función de cohesión social que afectara al conjunto de la colectividad y, en consecuencia, resulta problemático interpretarlo como un templo cívico, de suerte que, en el caso de que se confirmara su funcionalidad religiosa, habría que entenderlo más bien como un espacio de uso más restringido[34].

El edificio de Liria no cuestiona, por lo tanto, el problema de por qué el mundo ibérico levantino y nordoriental no desarrolló templos monumentales –salvo en casos tardíos, de pequeñas proporciones y de evidente influjo romano o clásico, como Azaila o Ullastret–, ni, por lo que parece, tampoco santuarios de carácter cívico, al menos marcados arquitectónicamente o distinguibles por la acumulación de materiales rituales o exvotos como sí ocurre en el sudeste peninsular, que tomaran el relevo del papel que las necrópolis como espacios monumentalizados de integración social parecen haber desempeñado previamente[35]. Y esta circunstancia autoriza a seguir preguntándose si en esas regiones ibéricas los lugares de culto desempeñaron un papel relevante en la definición de las identidades cívicas[36].

Sirva esta breve nota como testimonio de reconocimiento científico y de cariño hacia uno de los investigadores que más ha aportado al conocimiento del mundo ibérico, siempre en su contexto histórico mediterráneo, a través de una magistral decodificación del ambiguo y elusivo lenguaje de las imágenes, de la que es buena prueba el artículo mencionado al comienzo de estas páginas.

28 Bonet 2013, 397.
29 Bonet y Mata 1997, 122 fig. 2.
30 Seco 2010.
31 Bonet y Mata 1997, 123.
32 Obsérvese que dos de los vasos recuperados en el edificio (F.13.8 y 18) exhiben escenas de danza; Seco 2010, 172 sugiere que se realizaran libaciones.
33 Bonet y Mata 1997, 129: lebetes, jarra con asa, terracotas, un *guttus,* lucerna, un jarro piriforme, una miniatura de ánfora, una jarra con asa sobreelevada, platos decorados, crátera,...
34 Moneo 1995, 247 y 250 se inclina por considerarlo un 'santuario dinástico'; Esteban y Moret 2006, espec. 176, que lo interpretan como un santuario astronómicamente orientado y vinculado a los equinoccios, al margen de la exactitud de esta hipótesis, lo entienden más como un espacio para la fijación del calendario por los encargados del ritual que para "escenificar un ritual público".
35 Una breve panorámica de la evolución de los santuarios ibéricos en Bonet y Mata 1997, 116-117 o Marco 2013, 159-162, y, en detalle, el número monográfico de *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló* 18, 1997, y Moneo 1995 y 2003; para los santuarios del alto Guadalquivir, Rueda 2011.
36 Beltrán 2005, 40; Beltrán 2013, 170.

# *Bibliografía*

Aranegui, C. 1997: “La favissa del santuario urbano de Edeta-Liria (Valencia)”, *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló* 18, 239-256.

Beltrán, P. 1934: “Notas sobre el estudio de las inscripciones ibéricas en cerámicas de San Miguel de Liria”, *La labor del SIP y su museo en el pasado año de 1934,* Valencia 1935 = *Obra Completa. I. Antigüedad,* Zaragoza 1972, 251-263.

Beltrán, F. 2005: “Cultura escrita, epigrafía y ciudad en el ámbito paleohispánico”, *Palaeohispanica* 56, 21-56.

Beltrán, F. 2013: “Almost an oxymoron: Celtic gods and Palaeohispanic epigraphy. Inscriptions, sanctuaries and monumentalisation in Celtic Hispania”, W. Spickermann (ed.), *Keltische Götternamen als individuelle Option? – Celtic theonyms as individual option?, XI. Workshop F.E.R.C.AN*, Osnabrücker Forschungen zu Altertum und Antike Rezeption 19, Rahden/ Estf., 165-184.

Bonet, H. 1995: *El Tossal de Sant Miquel de Llíria. La antigua Edeta y su territorio*, Valencia.

Bonet, H. 2010: “Ritos y lugares de culto de ámbito doméstico”, T. Tortosa y S. Celestino (eds.), *Debate en torno a la religiosidad prehistórica*, Anejos de Archivo Español de Arqueología 55, Madrid, 177-201.

Bonet, H. 2013: “Contextos arqueológicos de los textos ibéricos valencianos”, *Palaeohispanica* 13, 287-406.

Bonet, H. y Mata, C. 1997: “Lugares de culto edetanos: propuesta de definición”, *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló* 18, 115-146.

Burillo, F. 1997: “Textos, cerámicas y ritual celtibérico”, *Kalathos* 16, 223-242.

De Hoz, J. 2011: *Historia lingüística de la península Ibérica en la Antigüedad. II. El mundo ibérico prerromano y la indoeuropeización,* Madrid.

Esteban, C. y Moret, S. 2006: “Ciclos de tiempo en la cultura ibérica: la orientación astronómica en el templo del Tossal de Sant Miquel de Llíria”, *Trabajos de Prehistoria* 63, 167-178.

Ferrer, J. 2013: “Quatre noves inscripcions ibèriques pintades procedents de Llíria”, *Palaeohispanica* 13, 461-482.

Marco, F. 2013: “The religions of the Iberian peninsula”, O. Hammer y T. Jensen (eds.), *European history of religions,* Durham, 156-172.

*MLH* = J. Untermann, *Monumenta linguarum Hispanicarum*. Wiesbaden 1975-1997.

Moneo, M. T. 1995: “Santuarios urbanos en el mundo ibérico”, *Complutum* 6, 245-255.

Moneo, M. T. 2003: *Religio Iberica. Santuarios, ritos y divinidades,* Madrid.

Olmos, R. 1987: “Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del sureste”, *Archivo Español de Arqueología* 60, 20-42.

Rodríguez Ramos, J. 1994: “Liria XCII: ¿un *kálathos* ibérico dedicado a Proserpina?”, *Faventia* 16, 65-81.

Rodríguez Ramos, J. 2005: “La problemática del sufijo ‘primario’ o ‘temático’ -k- en la lengua íbera y del vocabulario de las inscripciones religiosas íberas”, *Faventia* 27, 25-38.

Rueda, C. 2011: *Territorio, culto e iconografía en los santuarios iberos del Alto Guadalquivir (ss. IV a.n.e.-I d.n.e.)*. Textos CAAI, nº 3. Universidad de Jaén, Jaén.

Seco, I. 2010: “Santuarios betílicos en la Protohistoria peninsular: el caso de San Miguel de Liria”, T. Tortosa y S. Celestino (eds.), *Debate en torno a la religiosidad prehistórica*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 55, Madrid, 169-176.

Silgo, L. 2002: “Las inscripciones ibéricas de Liria”, *Arse* 36, 51-79.

Simón, I. 2012: “Epigrafía ibérica en contextos domésticos”, *Antesteria* 1, 267-282.

Simón, I. 2013: *Los soportes de la epigrafía paleohispánica. Inscripciones sobre piedra, bronce y cerámica,* Zaragoza - Sevilla.

Tortosa, T. y Celestino, S. (eds.) 2010: *Debate en torno a la religiosidad prehistórica*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 55, Madrid.

# *Tropas iberas al servicio de Cartago*

José María Blázquez Martínez
Real Academia de la Historia, Madrid

Los iberos, antes de la conquista bárquida de la Península Ibérica, año 237 a.C., fueron mercenarios de Cartago[1].

## *Tropas iberas en Cerdeña*

La mención más antigua de mercenarios al servicio de Cartago se encuentra en Pausanias (X.17.5), donde se citan libios e iberos como tropas mercenarias de Cartago en Cerdeña. La mención se refiere a acontecimientos de mediados del s. vi a.C.

## *Las Guerras Greco-Púnicas en Sicilia. Tropas iberas en la batalla de Himera*

El historiador Herodoto (VII.165) escribe que el sufeta Amílcar desembarcó en Panormos (Sicilia) al frente de un ejército de 300.000 soldados fenicios, libios, iberos ligures, helinices, sardos y corsos. Estos iberos procederían, probablemente, de la costa levantina hispana. La ciudad griega de Himera, ayudada por tropas de Gelón, tirano de Siracusa, venció al ejército cartaginés en 480 a.C. A esta aplastante derrota de Cartago siguieron 71 años de paz en la isla.

Tropas mercenarias iberas participaron activamente en las Guerras Greco-Púnicas de Sicilia en el último decenio del s. v a.C. En el año 409 a.C. intervinieron en el asalto y toma de la ciudad griega de Selinunte.

El cartaginés Aníbal, en el verano de 410 a.C. y en el invierno de 410-409 a.C., reclutó muchos mercenarios en las ciudades de Cartago y en Iberia. En la primavera de 409 a.C. preparó la flota para pasar del Norte de África a Sicilia (Diod. XIII.44.6). El ejército era considerable en número, pues se trasladó en 60 navíos de transporte y en 1.500 de carga a Lilibeo, Sicilia, colonia cartaginesa (Diod. XIII.54.1-2). Eforo calcula el ejército en 200.000 infantes y 4.000 jinetes, cifra que Timeo rebaja a 100.000 (Diod. XIII.54.5). A. García y Bellido calcula el componente ibero en unos 25.000 ó 30.000 soldados. Diodoro (XIII.44.6) lo califica de considerable o numeroso. Debía haber entre ellos baleares, pues Diodoro (XIII.54.7) menciona a honderos, y los baleares eran los honderos más famosos de todo el mundo antiguo. Amílcar desembarcó con su ejército en Motia, ciudad cartaginesa, y marchó después a Selinunte, que asaltó. Los iberos lucharon nueve días en las calles de la ciudad (Diod. XIII.56.6) y participaron en el asalto de la ciudad. Fue la primera ciudad griega que caía en manos de Cartago.

1 Costa y Fernández 2005, 5-189; Domínguez Monedero 1989, 582-615; Fariselli 2002; García y Bellido 1975, 651-657, 661-672, 676-677; Huss 1993, 58-95.

### *Toma y destrucción de Himera (409-408 a.C.)*

Tomada Selinunte, Aníbal se encaminó a Himera, donde había sido derrotado y muerto su abuelo años antes. La muralla, al igual que en Selinunte, fue abatida por las torres de asalto y, por vez primera, los cartagineses utilizaron minas. Los mercenarios iberos penetraron en masa en la ciudad, que fue arrasada. Se destruyó el famoso templo levantado para conmemorar la victoria de 480 a.C. Aníbal sacrificó 3.000 prisioneros a los manes de su abuelo. Aníbal volvió con su ejército victorioso a Cartago, con un valiosísimo botín.

### *Toma de Agrigento (406 a.C.)*

Aníbal continuó la conquista de la Sicilia griega después de las victorias aplastantes de Selinunte e Himera. Acompañado de su sobrino Himilcón, se encaminó a Agrigento con su ejército. Los mercenarios eran fundamentalmente libios e iberos. En esta guerra participaron también númidas, mauritanos, baleares que serían mercenarios y ciudadanos cartagineses.

Diodoro (XIII.80.2) indica la manera de reclutar a los mercenarios en territorios sometidos a Cartago, que consistía en enviar a cartagineses de prestigio con mucho dinero a reclutar tropas a sueldo. Según Timeo, el ejército sumaba 120.000 hombres, y según Eforo, 300.000 soldados, siendo el número de naves que transportó este ejército desde el Norte de África a Sicilia de 1.000 navíos de carga.

En la primavera de 406 a.C. Aníbal invitó a Agrigento a unirse y permanecer neutral, a lo que los habitantes se negaron. Aníbal sitió la ciudad; situó a los mercenarios iberos en unas colinas próximas a la ciudad. Rodeó la ciudad con una profunda zanja y con una empalizada (Diod. XIII.85.1). Los campamentos de los iberos y de los libios se encontraban alejados. Los siracusanos ayudaron a la ciudad hermana con un ejército de 30.000 infantes y 5.000 jinetes. Himilcón envió contra ellos, que marchaban por la costa acompañados por la flota, un ejército de 40.000 iberos y campanos, que fueron vencidos, destruido su campamento y perseguidos hasta la ciudad (Diod. XIII.87.1). Las tropas mercenarias necesitaban víveres, que obtuvieron de un barco siracusano cargado de víveres, que apresaron. Los habitantes de Agrigento, desanimados, huyeron a Gela, que cayó en poder de Himilcón. En la ciudad, el general cartaginés sólo encontró inválidos y cadáveres. Himilcón asesinó a todos los prisioneros, incluso a los refugiados en los templos. El ejército cartaginés pasó el invierno en Agrigento.

### *Toma de Gela y Camarina (405 a.C.)*

Gela estaba mal defendida, pues sólo contaba con 1.500 soldados huidos de Agrigento. Siracusa envió a las órdenes de Dionisio, el futuro tirano, 2.000 infantes y 400 jinetes. La ciudad estaba muy dividida; los ricos planeaban tratar con el invasor. Dionisio los acusó y se ganó la simpatía del pueblo. Se apoderó del dinero de los ricos y obtuvo poderes extraordinarios para organizar un ejército. Se dirigió a Gela con un ejército de 30.000 infantes y 1.000 jinetes. Las tropas iberas y campanas atacaron a los italiotas. Los que se hallaban en las naves dispararon contra los iberos. La batalla fue dura (Diod. XIII.110.5-6), pero las dos ciudades cayeron en poder de Cartago.

### *Sitio de Siracusa (406-405 a.C.)*

Himilcón sitió la ciudad más importante de Sicilia. Los sitiadores fueron atacados por la peste y perdieron la mitad del ejército. Fue un final parecido a lo que sucedió al ateniense Nícias en 415 a.C. Himilcón firmó la paz y se volvió a África con lo que quedaba del ejército.

*Tercera Guerra Greco-Púnica (397-395 a.C.)*

Dionisio preparó la guerra de desquite contra Cartago. Declaró la guerra, que fue muy popular en la ciudad griega. Se saquearon las posesiones cartaginesas en Selinunte y Agrigento y se asesinó a los cartagineses. Dionisio pidió a Cartago la libertad de las ciudades griegas, lo que fue rechazado.

Atravesó Dionisio Sicilia con un poderoso ejército. Sitió Motia, donde quedó atrapada la escuadra. Salvó 80 barcos. Finalmente se apoderó de la ciudad, y sus habitantes fueron acuchillados.

En el año 396 a.C. Himilcón reunió un potente ejército. Diodoro (XIV.54.5-6), como siempre, da las cifras de la composición del ejército cartaginés, obteniéndolas de Eforo y de Timeo, reclutado en Libia e Iberia. Eforo conserva las cifras de 300.000 infantes y 4.000 jinetes, pero según Timeo, no pasaban de 100.000. A. García y Bellido calcula los iberos entre 25.000 y 30.000. Motia fue recuperada e Himilcón fundó la ciudad de Lilibeo. Himilcón partió hacia Siracusa bordeando la costa. La escuadra cartaginesa fue destrozada, y la griega vencida en aguas de Catania; 208 barcos de guerra fondearon delante de la isla de Ortigia. Fueron apresados los navíos griegos y los barcos de carga.

Himilcón acampó en la llanura pantanosa. Obtuvo las piedras necesarias para construir las fortificaciones. Destruyó la necrópolis y las tumbas de Gelón, el vencedor de Himera, y de su esposa Damarata. Levantó tres grandes torres que dominaban el puerto.

El plan de Himilcón era obligar a Siracusa a rendirse. Los cartagineses lograron entrar en el Achradine, barrio de la ciudad. Con la llegada del verano se propagó la epidemia, debido a la descomposición de los cadáveres desenterrados de la necrópolis y al pantano donde acampó el ejército de Himilcón, que se marchó. Dionisio planeó una acción conjunta por agua y por tierra. La armada griega, compuesta por 80 navíos fue asaltada por algunos navíos cartagineses de transporte. El fuego se propagó a los navíos de guerra y a los de transporte, lo que significó el fin de Himilcón, que pactó con Dionisio la marcha del ejército cartaginés a Cartago en 40 naves, abandonando a las tropas mercenarias. Los iberos solicitaron de Dionisio una alianza (Diod. XIV.75.5-6). El tirano los incorporó como mercenarios a su ejército, y desde el año 395 a.C. a la guardia personal del tirano, donde los conoció Platón.

Cartago, muerto Dionisio el Viejo, planeó nuevamente apoderarse de Sicilia. En el año 348 a.C. había firmado un pacto de amistad con Roma. En el año 262 a.C. los romanos sitiaron Agrigento, entonces en manos de Cartago. Se envió a Aníbal para defender la ciudad con un ejército formado principalmente por mercenarios iberos (Pol. I.17.4). Agrigento tuvo que ser abandonada por Cartago. Las tropas iberas vuelven a ser mencionadas dos veces al final de la guerra (Diod. XXV.2.2; Pol. I.67.7).

El historiador Orosio (IV.9.1) recoge la noticia de que, ante las duras condiciones impuestas por Roma, Cartago, después de que Atilio Régulo llevase la guerra al Norte de África en 256 a.C., determinó continuar la guerra y buscó tropas mercenarias iberas y galas.

Perdida Sicilia para Cartago y firmada la paz con Roma en 241 a.C. el ejército cartaginés, a las órdenes de Gisgón, pasó a África con 20.000 soldados (Diod. XXV.2.2; Pol. I.67.1), entre los que había iberos y baleares que habían luchado brillantemente en Sicilia defendiendo el monte Heirkte. Estos mercenarios iberos posiblemente procedían de Iberia, donde los había reclutado Amílcar Barca en 148 a.C. Desembarcando en África, se unieron a la feroz guerra que los libios mantenían contra Cartago y fueron aniquilados sin piedad.

Los mercenarios iberos aprendieron en las Guerras de Sicilia la poliorcética en el asalto a las ciudades que introdujeron los cartagineses tomándola de los fenicios: torres de asalto, minas, rampas, arietes, zanjas y empalizadas, y la lucha feroz en las calles. Los fenicios la aprendieron de los asirios, re-

presentada en los relieves de los palacios de Assurbanipal II (883-859 a.C.) en Kalhu (Nimrud), hoy conservados en el British Museum[2]; de Sennaquerib (704-681 a.C.)[3]; en el asalto de la ciudad judía de Laquish en el año 700 a.C., en la actualidad también en el British Museum.

*Mercenarios iberos al servicio del ejército de los Bárquidas*

Con la llegada de los Barca en 237 a.C. a Iberia, empieza la verdadera conquista del territorio hispano por Cartago[4] (Fig. 1).

El primer Barca, Amílcar Barca, a partir de 237 a.C. se centró en la conquista del Valle del Guadalquivir, partiendo de la ciudad fenicia de Cádiz, siempre en excelentes relaciones con Cartago, luchando con mercenarios traídos del Norte de África (Pol. II.1.5), pues las tropas de los turdetanos no procedían del país, sino de Celtiberia (Liv. XXXIV.19), que ya figuran en el heroon de Obulco (Porcuna), Oretania, en la segunda mitad del s. V a.C. El tipo de armamento[5] y el ritual fúnebre del buitre devorando los cadáveres de los soldados caídos, típico de los celtíberos[6] no permiten que haya duda alguna de que los guerreros son celtíberos. Celtíberos serían los dos caudillos contra los que luchó Amílcar Barca en Turdetania, Istolacio[7] e Indortes, con otros sobresalientes jefes. Amílcar Barca capturó a Indortes, le sacó los ojos y le crucificó, tormentos típicamente orientales traídos por los fenicios a los cartagineses. La crucifixión fue muy usada por los persas, como Jerjes I (486-465 a.C.) (Est. 2.23; 5.14; 6.4; 7.9) y Ciro II (559-529 a.C.) (Est. 6.11). La crucifixión la usaron también los judíos (Num. 25.4.2; Sam. 21.6 y 9). Sacar los ojos a los prisioneros es, igualmente, un suplicio oriental; lo usó Nabucodonosor, rey de Babilonia en 587 a.C. con Sedecías, último rey de Judá, por traidor (2Re. 25.7). Los hijos fueron degollados en su presencia.

Los 30.000 soldados que reclutó Amílcar Barca en su ejército, que había apresado con vida, serían celtíberos o iberos (Diod. X.2.5.10). Caudillos celtíberos, que Livio llama galos, que murieron al servicio de los turdetanos en 214-211 a.C. fueron Moeniacoepto y Vismaro (Liv. XXIV.42.8)[8]. Aníbal luchó con tropas mercenarias iberas. Polibio (III.33.5) cuenta que antes de invadir Italia Aníbal, que pasaba el invierno en Carthago Nova, envió a casa a todos los iberos con la finalidad de tenerlos bien preparados y animosos para el futuro. Al general cartaginés se le ocurrió un plan ingenioso. Polibio (III.33.7) lo recoge en su narración. Consistía en que, para procurarse la seguridad de África, paso las tropas de África a Iberia y las de Iberia a África. Con esta ocasión da el historiador griego la procedencia de los mercenarios iberos alistados en el ejército cartaginés, que eran los tartesios, habitantes del antiguo reino de Tartessos; los mastienos, situados en torno a las Columnas de Hércules; los oretas, habitantes de Oretania y los olcades, de localización dudosa, pues unos investigadores los sitúan en la zona occidental de la provincia de Cuenca y otros en la región occidental de Ciudad Real, que sumaban 1.200 jinetes y 13.000 infantes, a los que se unieron 800 baleares. La mayor parte de estas tropas las acuarteló en Megatonia de África y algunas en la propia Cartago. Estas cifras están obtenidas de la placa de bronce en Licinia redactada por Aníbal cuando estaba en Italia. Cuando Aníbal se dirigía a Italia, 3.000 carpetanos alistados en el ejército lo abandonaron (Front. II.7.7).

2 Amiet 1980, 455, fig. 601, 608.
3 Amiet 1980, 455, fig. 417.
4 AA.VV. 2013, 9-127; Barceló 2010; Bendala 2013; Blázquez 1992, 491-523; 2003, 79-109; 2014a, 47-92; 2014b, 95-112
5 Blanco 1987, 405-445; Blázquez 1992, 397-406; González Navarrete 1987, 29-101.
6 Blanco 1988, 212-216; Blázquez 1983, 265-266; González Navarrete 1987, 163-164.
7 Albertos 1966, 126.
8 Albertos 1966, 158-159, 253.

El grueso del ejército invasor estaba formado por lusitanos y celtíberos (Liv. XXI.4.3.8), mencionados también más adelante (Liv. XXI.37.5). Los celtíberos fueron los primeros mercenarios que se alistaron en el ejército de los hermanos Escipiones, por el mismo sueldo que recibían de Cartago (Liv. XXIV.49.7). Los romanos enviaron a Italia más de 300 hispanos de las más nobles familias para intentar atraerse a los mercenarios que servían en el ejército de Aníbal. Polibio (III.72.8) menciona tropas mercenarias iberas y Livio (XXI.55.2-5) a baleares en el 218 a.C. y de nuevo a los iberos en el 217 a.C. (Pol. III.79.1) y en 216 a.C. (Pol. III.11.3.6; Plut. *Fab. Max.* 7).

La traición de los celtíberos (Liv. XXV.33) sobornados por el general cartaginés Asdrúbal, ocasionó la catástrofe de los hermanos Escipiones en 211 a.C. en el Alto Betis. Los celtíberos figuran todavía como tropas de Cartago en la última batalla de la Segunda Guerra Púnica, ya en África, en Zama, en número de 2.000 (Pol. XIV.7.5.3). Todavía en 203 a.C. Cartago buscaba tropas mercenarias en Iberia, aunque la había perdido en 206 a.C. (Liv. XXX.21.3).

Las representaciones de jinetes e infantes dela cerámica ibérica (Fig. 2) son de fecha posterior[9]. Estos mercenarios iberos al servicio de Cartago contribuirían a introducir la religión cartaginesa en el Levante ibérico[10].

9 Pericot 1984, 144-145.
10 Costa y Fernández 2005, 7-203; Blázquez 1999, 241-304.

# *Bibliografía*


AA.VV. 2013: *La Segunda Guerra Púnica en Iberia*, Desperta Ferro, Revista de Historia Militar y Política 17, Eivissa.

Albertos, M.L. 1966: *La onomástica personal primitiva de Hispania Tarraconense y Bética*, Salamanca.

Amiet, P. 1980: *Art of the Ancient Near East*, New York.

Barceló, P. 2010: *Aníbal, estratega y estadista*, Madrid.

Blanco, A. 1987: "Las esculturas de Porcuna. I. Estatuas de guerreros", *Boletín de la Real Academia de la Historia* 184, 405-445.

Blanco, A. 1988: "Las esculturas de Porcuna. II. Animalia", *Boletín de la Real Academia de la Historia* 185, 212-216.

Bendala, M. (ed.) 2013: *Fragor Hannibalis. Aníbal en Hispania*, Catálogo de la exposición, Museo Arqueológico Regional, Comunidad de Madrid, Madrid.

Blázquez, J.M. 1983: *Primitivas religiones ibéricas. II. Religiones prerromanas*. Madrid.

Blázquez, J.M. 1992: *Fenicios, Griegos y Cartagineses en Occidente*. Madrid.

Blázquez, J.M. 1999: "El impacto de la religión semita: fenicios y cartagineses en la religión ibera", J.M. Blázquez, *Mitos, dioses y héroes en el Mediterráneo antiguo*, Madrid, 241-304.

Blázquez, J.M. 2003: "Las guerras de Hispania y su importancia para la carrera militar de Aníbal, de Escipión el Africano, de Mario, de Gneo Pompeyo, de Sertorio, de Afranio, de Terencio Varrón, de Julio César y de Augusto", J.M. Blázquez, *El Mediterráneo y España en la Antigüedad*, Madrid, 79-102.

Blázquez, J.M. 2014a: "Los Bárquidas y los pueblos de la Península Ibérica", J.M. Blázquez, *Estudios de España y de Arabia en la Antigüedad*, 47-92, Madrid.

Blázquez, J.M. 2014b: "La herencia de Amílcar Barca (290-229 A.C.) y de Asdrúbal (245-221 A.C.) a Aníbal (247/246-183 A.C.): La Segunda Guerra Púnica", J.M. Blázquez, *Estudios de España y de Arabia en la Antigüedad*, Madrid, 95-112.

Costa, B. y Fernández J.H. (eds.) 2004: *Colonialismo e interacción cultural: el impacto fenicio-púnico en las sociedades autóctonas de Occidente*, XVIII Jornadas de Arqueología Fenicio-Púnica, (Eivissa, 2003), Eivissa.

Costa, B. y Fernández J.H. (eds.) 2005: *Guerra y ejército en el mundo fenicio-púnico*, XIX Jornadas de Arqueología fenicio-púnica (Eivissa, 2004), Eivissa.

Domínguez Monedero, A. 1989: *La colonización griega en Sicilia*, BAR Internacional Series, Oxford.

Fariselli, A.C. 2002: *I mercenari di Cartagine*, La Spezia.

García y Bellido, A. 1975: *Historia de España. España Protohistórica*, 1, Madrid.

González Navarrete, J. 1987: *Escultura ibérica del Cerrillo Plano, Porcuna*, Jaén.

Huss, W. 1993: *Los cartagineses*, Madrid.

Pericot, L. 1984: *Cerámica Ibérica*, Barcelona.

# *Erscheinungsweisen iberischer Gottheiten*

Michael Blech
Instituto Arqueológico Alemán, Madrid

Die bildlichen Zeugnisse zur iberischen Religion[1] zählen zu den zentralen Themen von Ricardo Olmos' Forschungen. Die folgenden Überlegungen gelten einem Detail aus diesem Bereich und betreffen die Frage: Wie repräsentierten die Iberer ihre Götter bzw. „What did ancient Iberian (man) see when he saw a God?"[2]. Die folgenden Beispiele stammen im Wesentlichen aus einem Gebiet des hispanischen Südostens[3]; zudem gehören sie z. gr. T. in die iberische Spätzeit, d. h. in die Zeit der römischen Eroberung und setzen Kontakte und Verbindungen mit den mediterranen, besonders mit den phönizisch-punischen Kulturen voraus. Die Materialien, u. a. keramische Zeugnisse, Terrakotten und Reliefs, sind im Wesentlichen in den Arbeiten von R. Olmos und seiner Mitarbeiter zusammengestellt und ausgewertet[4].

Zu diesen Dokumenten gehört das große, aus einem Haus des iberischen Ilici stammende Gefäß (2./1. Jh.). Es fällt durch seine Darstellung auf[5]: Eine anthropomorphe Gestalt steht zwischen zwei Pferden, Mensch und Tiere sind geflügelt. Ihre weit geöffneten Ärmchen berühren die Zügel. Das fast dreieckige Gesicht der Figur wird von zwei großen ebenso wie Mund und Nase schematisch gezeichneten Augen beherrscht. Der versetzte Nasenbogen wie auch die Position der Augen verweisen auf einen nach rechts gewendeten Kopf, eine Asymmetrie, die das frontale Bild zu durchbrechen scheint. Die leeren Stellen zwischen den Pferdeköpfen und Flügeln werden von sprießenden Blättern ausgefüllt.

Das Thema der Darstellung erschließt sich erst bei einer genaueren Betrachtung. Nicht ein Auriga wie Helios[6], sondern ein Posis bzw. Potnia Hippon[7] ist gemeint. Dadurch wird der Zweck der beiden Tücher mit Rautenmuster als Pferdeschmuck verständlich. Gleiche ikonographische Elemente wie die Frontalität der Figuren einschließlich ihrer Gesichter sowie die zahlreichen geflügelten anthropo- und zoomorphen Wesen zählen zu den charakteristischen Elementen dieser contestanischen Werkstätten[8].

Diese Darstellung gehört in das ikonographische Repertoire eines Posis Theron bzw. einer Potnia Theron, zu dem eine umfangreiche materielle hispanische Überlieferung vorliegt, u. a. in Gestalt der bekannten Fibeln sowie der Abschlussplatten von Pferdetrensen aus Cancho Ruano[9], Azougada (Portu-

1 z. B. Olmos 1992a; 2004.
2 vgl. den Aufsatztitel Versnel 1987; allg. s. Gladigow 1985-1986; 1990.
3 allg. Marín Ceballos 2000-2001.
4 z. B. Sociedad 1992-1993.
5 Sociedad 1992-1993, 106, (panel) 56, 1; Tortosa 2004, 83 Nr. 6 Abb. 89; Tortosa 2006, 77 Abb. 28; vgl. S. 163 Abb. 55; Olmos *et alii* 1994, 83 u. l.; Olmos 2000a, 70 Abb.19; Olmos 2000b, 401 Abb.4; Tiemblo Magro 1999, 179 Abb. 4.
6 Olmos 2000b.
7 Tortosa 2004, 83 Nr. 6.
8 Tortosa 2006, 241; vgl. ebd. auch 162. 164.
9 Blech 2003.

gal) und der Provinz Murcia[10] oder der von Marín Ceballos und Padilla Monge[11] behandelten Reliefs eines Posis Hippon aus dem hispanischen SO. Die Repräsentationen variieren dabei die Gestalt einer stehenden bzw. sitzenden männlichen Gottheit; sie ist auch hier en face oder janusartig mit zwei in entgegen gesetzte Richtungen blickenden Gesichtsprofilen als gegenwärtig (?) dargestellt. Von diesen Reliefs heben sich die plakative, fast monumentale Darstellungsweise, die Beflügelung von Mensch und Tier sowie die angedeuteten Bewegungen des Kopfes des Posis und der Pferde des Gefäßes ab. Es sind Elemente, die das strenge wappenartige Motiv der Fibeln und des Zaumzeugs frei variieren.

Das monumentalste Zeugnis dieses Motivs gehört zum reichen Skulpturenfund vom Cerrillo Blanco (Porcuna, Jaén)[12], es stellt die größte Figur dieses Skulpturenkomplexes (Abb. 1) dar. Die streng frontale Gestalt hält demonstrativ die Vorderläufe zweier Wildziegenböcke. Bei den beiden Tieren handelt es sich um Wesen des ‚Draußens'[13] außerhalb des geschützten, häufig von einer Mauer umgebenen *oppidum*[14]. Diese im Vergleich zu den anderen Skulpturen überlebensgroße Erscheinung tritt offensichtlich aus dem narrativen Verband der übrigen Skulpturen wie die Monomachien, um sich direkt an einen Betrachter zu richten. Die reiche Vorgeschichte des Motivs des Posis bzw. der Potnia Theron führt in nahöstliche Traditionen zurück, denen hier nicht weiter nachgegangen werden kann[15].

Zur Welt der freien Natur zählt gleichfalls die Darstellung auf dem Keramikfragment, das vor der Höhle von La Naríz de Umbría de Salchite, Moratalla (Murcia) gefunden wurde. Sie bezieht sich offensichtlich auf das hier verehrte Numen[16]: Deutlich setzt sich diese weibliche Gestalt durch Größe und frontale Präsentation von ihrer Umgebung ab. Ein Mantel umhüllt offensichtlich Haupt und Körper. Sie schwebt über einer Art Schemel , was den Eindruck einer Erscheinung verstärkt. Ihr ubiquitäres Wesen deuten die Flügelchen auf den Schultern und die Art ihrer göttlichen Natur die Tierprotomen an, in die ihre Arme auslaufen, sowie die Raubtiere -Wölfe- der fast quadratischen seitlichen Bildfelder. Das Bäumchen zu ihrer rechten Seite und die in Spuren erhaltenen Vögel verweisen auf weitere Wirkungsbereiche.

Diesem Zeugnis lassen sich ein kleines Fragment aus Las Puertas de San José, Cartagena[17] und ein Krateriskos[18] aus der Alcudia (Elche) anschließen.

Die weibliche Gestalt auf dem Fragment scheint sich hinter einem sichelartigen Objekt zu erheben, das in einer Rosette zu enden scheint. Um Flügel kann es sich hier nicht handeln, dem Umriss nach vielleicht um das 'Derivat' einer Sonnenbarke. Tiere und Blüten -Rosetten- deuten ihre Wirkungsbereiche an. Die Konstellation von Figur und Sichel erinnert an ein seit dem 6. Jh. v. Chr. geläufiges Schema der über einer Sonne hervorkommenden Gottheit, von dem einige im Einzelnen unterschiedlichen Gestaltungen – z. B. auf dem Monument von Pozo Moro[19] oder dem Kieselmosaik aus Iniesta[20] bekannt sind.

10 Quesada 2002-2003, 231–242 Abb. 2.3.
11 1997; vgl. Lucas 2002-2003.
12 González Navarrete 1987, 115-120 Nr. 18; Marín Ceballos 2000-2001, 187 Abb. 3: Olmos 2002, 112 f. Abb.3. 4; Sociedad 1992-1993, 116, 86, 1. 2.
13 Wilamowitz 1932, 177-180.
14 Olmos 2002, 113. 122.
15 Lambrinoudakis 1997.
16 Lillo 1983, 769-788; Sociedad 1992-1993, 204, Abb.3; Tiemblo Magro 1999, 177, Abb. 2; 199, Taf. 1; Olmos 2004, 119, Abb. 23, 5; Tortosa 2006, 162 f.
17 Sociedad 1993, 202, Abb.4; Tiemblo Magro 1999, 180, Abb. 6; Tortosa 2004.
18 Tortosa 2004, 136 f. Nr. 74 Abb. 112; Sociedad 1992-1993, 125, l 70, 1.2; Marín Ceballos 2000-2001, 191, Abb.2.
19 Almagro-Gorbea 1983, Taf. 25 b; Sociedad 1992-1993, 153, 91, 3.
20 Valero Tévar 2005, 619-634.

Wie in den Darstellungen eines Posis Hippon liegt auch in diesem Fall ein über eine weite Tradition überkommenes, uminterpretiertes und neuen Erfordernissen angepasstes ikonographisches Motiv[21] vor, das hier seine strenge heraldische Form verloren hat.

Der Krateriskos entstammt der späten Phase der contestanischen Keramikproduktion augusteischer Zeit. Auf der Vorderseite eines Krateriskos[22] mit schlangenartigen vertikalen Doppelhenkeln erhebt sich ein fast ovaler Kopf aus einem Blütenstand. Den Schultern der angedeuteten Gestalt entspringen Sichelflügel, Vögelchen in Zwickeln über den Ohren[23] auf ihren Bereich. Auf das en face dargestellte Antlitz sind auf der anderen Gefäßseite zwei männliche Köpfe im Profil ausgerichtet, gleichsam das Publikum seiner Erscheinung[24]. Einige Motive wie die plakative, fast monumentale Vorderansichtigkeit des weiblichen Kopfes[25] und Flügel (s.o.) sind für diese Regionalkeramik charakteristisch. Vorstellungen von Anodos[26] und Adventus in Gestalt einer aus der Erde aufknospenden Gottheit stellen sich dabei ein[27], auch wenn fixierter Blütenstand und bewegliche Flügel sich auf den ersten Blick hin widersprechen.



Fig. 1. Posis Theron. Skulpturengruppe. Cerillo Blanco, Porcuna (Jáen). J. González Navarrete. DAI, Madrid. Foto P. Witte.

Die Terrakottagruppen aus dem Heiligtum der Serreta (Alcoy) und aus einem Grab der Nekropole Cabecico del Tesoro erweitern diese Aufzählung. Beide stellen eine dominante Göttin im Kontext ihrer Verehrung dar: Das ‘Andachtsbild’ aus La Serreta[28] wird von dieser übergroßen sitzenden Gestalt beherrscht, die zwei Kinder auf ihrem Schoß stillt. Die Kourotrophos wird von zwei Gruppen gerahmt, von einer Frau mit einem Kind auf ihrer rechten und zwei übereinander angeordneten Flötenspielern auf ihrer linken Seite, zwischen ihr und den beiden Musikern hockt ein Vogel.

21 Blech 1997, 198-200.
22 Ramos Fernández 1985, 240 Abb.8; Olmos 1992; 2010.
23 vgl. Olmos 2010, 52 Abb.4.
24 Olmos 1992a; 2007-2008; Olmos 2010.
25 Tiemblo Magro 1999; Tortosa 2004, 136, Nr. 74, Abb. 112.
26 Bérard 1974.
27 vgl. Sociedad 1992-1993, 41, L 6, 4; 87; 40, 4.
28 Sociedad 1992-1993, 127 p. 72, 2; Marín Ceballos 2000-2001, 189 Abb. 6; Horn 2011, 234 C 333.



Fig. 2. Relief aus Almodóvar del Río (Córdoba). Detail. Digital bearbeitete Aufnahme. Según J. Blánquez, UAM, Madrid (Corpus Virtual Escultura Ibérica).

Der Aspekt "übermenschliche Größe" wiederholt sich in der Gruppe aus der Nekropole Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia)[29]. Eine thronende Göttin mit hoher Mitra beherrscht auch hier das Bild, vor ihr steht die Reihe von fünf Figürchen, drei anthropomorphe Gestalten gerahmt von einer Stele bzw. einem Altar. Eine weitere Gruppe stammt aus dem oretanischen Heiligtum Los Altos del Sotillo (Castellar, Jaén)[30], es handelt sich um eine Trias aus einem stehenden Paar einer Frau und eines Mannes und einer kleineren davor nach außen gerichteten Gestalt.

In diesen thematischen Umkreis gehören zwei weitere Denkmäler, die Funktionsbereiche der dargestellten Gottheiten andeuten: ein Relieffragment vom Cerro Boyero (Valenzuela, Córdoba) und ein friesartiges Relief aus Almodóvar del Río (Córdoba). Das Fragment[31] belegt nur noch die linke Gesichtshälfte eines auf den Betrachter en face ausgerichteten Bärtigen, der sich durch ein merkwürdiges Detail, sein ausgeklapptes, offenes Ohr auszeichnet, das, so scheint es, von einem überlangen Finger berührt wird. Das ikonographische Element verweist auf einen theòs epékoos . In unserem Fall wird seine Hilfe nicht durch Votive in Gestalt der offenen Ohren wie aus dem Heiligtum von Las Atalayuelas (Fuerte del Rey, Jaén)[32] angedeutet, sondern als Handlung drastisch interpretiert. - Das friesartige Relief aus Almodóvar del Río (Córdoba) (Abb. 2) hat Jagd-, Reiter- und Wagenausfahrt zum Thema. Der sorgfältigen Dokumentation von J. Blánquez und R. Olmos[33] zufolge wird auf der rechten Reliefseite eine überlebensgroße, frontal dargestellte weibliche Büste auf einem von einer Pferdequadriga gezogenen Karren transportiert. Mit ihrer linken Hand stützt die Göttin ein kleines Reh (?), dem sie zu trinken geben scheint, die Rechte hat sie mit nach außen gerichteter Handfläche – der Beschreibung nach – zu einem Gestus erhoben. Pro-

29 García Cano 2004; vgl. Horn 2011, 240 C 343.
30 Rueda 2011, 136 Abb. 63; Horn 2011, 240 C(at.) 343.
31 Pachón Romero *et alii* 2002, 117-133; Rueda 2011, 259 f. Abb. 33.
32 Rueda 2011, 195 f. Abb.93; allg. vgl. García Bellido 2002-2003, 231-234.
33 2006.

tome und Motiv erinnern an zwei Schulterbüsten aus Cádiz[34]. Offenbar lässt sich mit dieser Darstellung ein Wendepunkt auf dem Weg von der Erscheinung der Gottheit zu einem Kultbild fassen, die in der Form einer Büste ihre Konkretisierung gefunden hat.

Die Namen der repräsentierten Gottheiten bleiben weithin unbekannt[35], die ihnen zugeordneten Wirkungsbereiche vage. Als Posis bzw. Potnia Hippon verweisen sie auf eine zu den Siedlungen komplementäre aristokratische Welt, als Potnia Theron auf die unzivilisierte Randwelt der Hirten und Jäger der *eschatiá*[36] und als Kourotrophos als Garantin des Fortbestandes des Oppidum und in Gestalt eines theòs epékoos – hier drastisch angedeutet – als präsenter aktiver Gott.

Die im Detail unterschiedlichen Darstellungen belegen trotz aller Unterschiede gemeinsamen Züge: Sie gelten der Repräsentation von den sich einem Betrachter und Bittenden unmittelbar zuwendenden Gottheiten[37]. Diesen Eindruck evozieren Frontalität und trotz aller schematischen Gestaltungen besonders die großen eindringlichen Augen[38]. Übermenschliche Größe unterstreichen ihre Erscheinung, ebenso ihre Flügel – ein aus dem Phönizisch-punischem gerade in der Contestania verwendetes Attribut ihrer Gegenwart – kommen hinzu. Sie fallen umso deutlicher auf, als eigene Götterdarstellungen selten bleiben, obgleich sie im Iberischen alsl phönizisch-punische Statuetten und deren einheimischen Varianten bekannt waren. Es bestand anscheinend nicht das Bedürfnis, sich der Gegenwart einer Gottheit durch ihre gestalteten Bilder zu vergewissern, jedoch die Vorstellung, dass sich Gottheiten durch Erscheinen und Intervention der Gottheit manifestieren.

Vielleicht zeichnet sich damit das Weiterwirken einer anikonischen indigenenTradition ab, die nicht die Notwendigkeit kannte, die Gegenwart von Göttern in Bildern zu gestalten. Die Anzeichen ihres Wirkens und ihrer Gegenwart – wie z. B. im Topos des Locus amoenus, der unterschiedlichen mediterranen Kulturen und durch die wuchernde Natur der Ornamente iberischer Keramik angedeutet wird[39] – reichten für eine Vorstellung ihrer Präsenz aus. Es scheint, dass sich damit ein für die vielgestaltige religiöse Welt des hispanischen Südostens eigentümliches Motiv fassen lässt, dass unter dem Begriff Epiphanie rubriziert werden kann[40].

34 Marín Ceballos 2010, 238 Abb. 16.
35 vgl. zu Elche: Olmos 2010; Marín Ceballos 2000-2001; Poveda Navarro 1995-2007; zu Las Atalyuelas: Rueda 2011, 240 f.
36 Olmos 2002, 122.
37 Olmos 1992; Tiemblo Magro 1999; vgl. Frontisi-Ducroux 1991, 248 f.; 1995.
38 Horn 2005, 108.
39 z. B. Olmos 1996; 2000a.
40 vgl. dazu Cancik 1990.

# *Bibliographie*

ALMAGRO-GORBEA, M. 1983: "Pozo Moro", *Madrider Mitteilungen* 24, 177-293.

BÉRARD, Cl. 1974: *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, Bibliotheca Helvetica Romana XIII, Roma.

BLECH, M. 1997: "Los inicios de la escultura ibérica en piedra: Pozo Moro", R. Olmos Romera u. J.A. Santos Velasco (Hrsg.), *Iconografía ibérica-iconografía itálica*, Coloquio internazionale Roma 11-13 nov. 1993, Madrid, 193-210

BLECH, M. 2003: "Elementos de atalaje de Cancho Roano", S. Celestino Pérez (ed.), *Cancho Roano. Los materiales arqueológicos II*, Mérida, 159–192

CANCIK, H., 1990: „Epiphanie", H, Cancik, H. Gladigow, M. Laubscher, (Hrsg.), *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe* II, Stuttgart, 290-296.

FRONTISI-DUCROUX, F. 1991: *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes, Images à l'appui* IV, Paris/Rome.

GARCÍA-BELLIDO, M.P. 2002-2003: "Los gestos de poder divino en la imaginería ibérica", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la UAM* 28/29, 227-240.

GARCÍA CANO, J.M.- PAGE DEL POZO, V. 2004: *Terracotas y vasos plásticos de la necrópolis del Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia)*, Monografías del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo I, Murcia.

GLADIGOW, B. 19909: "Epiphanie, Statuette, Kultbild: griechische Gottervorstellungen im Wechsel von Kontext und medium", *Visible Religion* VII, Leiden, 98-121.

GONZÁLEZ NAVARRETE, J.A. 1987: *Escultura ibérica del Cerrillo Blanco, Porcuna*, Jaén

HORN, F. 2005: "Le visible et l'invisible", *Archivo Español de Arqueología* 78, 97-117.

HORN, F. 2011: *Ibères, grecs et puniques en Extrême-Occident. Les terres cuites de l'espace ibérique du VIII<sup>e</sup> au II<sup>e</sup> av. J.-C.*, Madrid.

LAMBRINOUDAKIS, V. 1997: *s.v.* "Despotes Theron", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII, Zürich, 554-559

LILLO, P. 1983: "Una aportación al estudio de la religión ibérica: la diosa de los lobos de Umbría de Salchite, Moratalla (Murcia)", *XVI Congreso Nacional de Arqueología, Murcia/Cartagena 1982*, Zaragoza 769-787.

LUCAS, M.R. 2002-2003: "Sobre el sexo de los dioses: las divinidades escondidas entre los exvotos de 'El Cigarralejo' (Mula, Murcia)", *Boletín de la Asociación Española de los Amigos de Arqueología* 42, 195-210.

MARÍN CEBALLOS, M.C. 2000-2001: "La representación de los dioses en el mundo ibérico", *Lucentum* 19/20, 183-198.

MARÍN CEBALLOS. M.C. 2010: "Santuarios prerromanos de la costa Atlántica andaluza", T. Tortosa Rocamora u. S. Celestino Pérez (Hrsg.), *Debate en torno a la religiosidad protohistórica*, Archivo Español de Arqueología Anejos LV, Madrid, 219-243.

MARÍN, M.C. u. PADILLA, A. 1997: "Los relieves del 'domador de caballos'" y su significación en el contexto religioso ibérico", *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 18, 461-494.

OLMOS, R. 1992a: „Religiosidad e ideología ibérica en el marco del Mediterráneo", D. Vaquerizo Gil (Hrsg.), *Religiosidad y vida cotidiana en la España ibérica*, Seminarios Fons Mellaria 1991, Córdoba, 11-45.

OLMOS, R. 1992b: "El rostro del otro", *Archivo Español de Arqueología* 65, 304-308.

OLMOS, R. 1996: "Metáforas de la eclosión y del cultivo. Imaginarios de la agricultura en época ibérica", *Archivo Español de Arqueología* 69, 3-16.

OLMOS, R. 2000a: "El vaso del 'Ciclo de la vida' de Valencia: Una reflexión sobre la imagen metamórfica en época iberohelenística", *Archivo Español de Arqueología* 73, 59-85.

OLMOS, R. 2000b: "Hélios en Ibérie. Note pour une recherche", *Agathòs daímon. Mythes et cultes. Études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil*, Bulletin de Correspondance Hellénique Suppl. XXXVIII, Paris 393-401.

OLMOS, R. 2002: "Los grupos escultóricos de Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)", *Archivo Español de Arqueología* 75, 107–114.

OLMOS, R. 2004: "Imaginarios y prácticas religiosas entre los iberos. Perspectivas en un proceso histórico", *Archiv für Religionsgeschichte* 6, 111-134.

OLMOS, R. 2008: "Ex Ilici dictum. La fundación mitológica de la Colonia Iulia Ilici Augusta", *Rendiconti. Atti della Ponteficia Accademia Romana di Archeologia* 80, 193-215.

OLMOS, R. 2010a: "La ninfa Ilike", Debate en torno a la religiosidad protohistórica, *Archivo Español de Arqueología Anejos* LV, Mérida, 49– 63

OLMOS, R. u. BLÁNQUEZ, J. 2006: "El relieve ibérico de Almodóvar del Río (Córdoba): la diosa que otorga y regenera la caza", D. Vaquerizo Gil (Hrsg.), *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a la profesora P. León Alonso* vol. I, Córdoba 125-142.

OLMOS, R., TORTOSA, T., IGUACEL, P. (Hrsg.) 1992: *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Madrid.

OLMOS, R. TORTOSA, T. 1994: "Hacia una semiótica del mundo figurativo ibérico del área ilicitana", *VI Coloquio Hispano-ruso de historia*, Madrid, 57-92.

PACHÓN ROMERO, J.A., FUENTES VÁZQUEZ, T., HINOJOSA PAREJA, A.R. 2002: "Relieve antropomorfo e inscripción ibéricos de Cerro Boyero (Valenzuela, Córdoba)", *Complutum* 13, 117-133

POVEDA NAVARRO, A.M. 1995-2007: "Del sincretismo de la Potnia ibérica con Tanit a la interpretación como Juno Caelestis en la Contestania romana", *Diis deabusque, Actas do II Colóquio Internacional de Epigrafía "Culto y sociedade"*, Sintra 1995, Sintra 3/4, 407-427.

QUESADA, F. 2003: "Un elemento de bocado de caballo de tradición orientalizante en el Museo Arqueológico de Murcia", *Boletín de la Asociación Española de los Amigos de Arqueología* 42, 231–242.

QUESADA, F. 2008: "¿Hipolatría, epifanía, protección de un bien valioso? En torno al papel "religioso" de los équidos en la Protohistoria peninsular", F. Ferrer Albelda, J. Mazuelos Pérez, J.L. Escacena Carrasco (coords.), *De dioses y bestias. Animales y religión en el mundo antiguo*, Spal Monografías 11, Sevilla, 143-162.

RAMOS FERNÁNDEZ, R. 1985: Nuevos hallazgos en la Alcudia de Elche, *Archivo Español de Arqueología* 62, 1985, 236-240.

RUEDA GALÁN, C. 2011: *Territorio, culto e iconografía en los santuarios iberos del Alto Guadalquivir*, Jaén.

TIEMBLO MAGRO, A. 1999: "Iconografía del rostro frontal en la cerámica ibérica", *Complutum* 10, 175-194.

TORTOSA ROCAMORA, T. 2004: "Tipología e iconografía de la cerámica ibérica figurada en el enclave de La Alcudia (Elche, Alicante)", Tortosa Rocamora, T. (Hrsg.), *El yacimiento de La Alcudia: Pasado y presente de un enclave ibérico*, Archivo Español de Arqueología Anejos XXX, Madrid, 71-222.

TORTOSA ROCAMORA, T. 2006: *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania*, Archivo Español de Arqueología Anejos XXXV, Madrid.

VALERO TÉVAR, M.A. 2005: "El mosaico de Cerro Gil. Iniesta, Cuenca", S. Celestino Pérez y J. Jiménez Ávila (Hrsg.), *El periodo Orientalizante. Actas del III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida: Protohistoria del Mediterráneo Occidental*, Mérida, 619-634.

VERSNEL, H.S. 1987: "What did ancient man see when he saw a God? Some Reflections on Greco-Roman Epiphany", D. van der Plas (Hrsg.), *Effigies Dei. Essays on the History of Religions*, Suppl. Numen, Köln, 42-55.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. 1932: *Der Glaube der Hellenen*, Berlin.

# *Una* dea stephanophoros *en el Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete)*

Francisco Brotóns Yagüe
Museo Arqueológico de Caravaca de la Cruz
Sebastián F. Ramallo Asensio
Universidad de Murcia

Los recientes trabajos de investigación emprendidos por la Universidad de Murcia en el célebre santuario ibérico del Cerro de los Santos han permitido hallar en su superficie el fragmento de un nuevo vaso ibérico con una decoración figurada de extraordinario interés[1]. Corresponde a la parte superior de un recipiente abierto de cerámica ibérica fina pintada, de unos 33 cm de diámetro, caracterizado por un labio exvasado, probablemente de ala plana, y un cuerpo que parece tender hacia un perfil globular muy similar al que presenta el tipo a menudo denominado "lebes" (Fig. 1). Se trata de un vaso singular cuya decoración, que combina las técnicas de tinta plana y contornos, queda dispuesta inmediatamente debajo del labio, sin que podamos ver si se desarrolla en un friso continuo o metopado, ni de qué modo el soporte determina la composición. Por lo tanto, carecemos de información suficiente sobre el conjunto de lo representado, que se reduce a una única escena donde la pérdida total o parcial de algunos signos iconográficos complica en extremo la interpretación. A pesar de ello, tanto el contexto espacial del hallazgo como las particularidades religiosas y simbólicas que parecen derivarse de la representación pictórica son suficientemente significativos y justifican el análisis detallado de esta pieza, con el que queremos contribuir al homenaje que se tributa al Dr. Ricardo Olmos, quien nos ha enseñado a contemplar las imágenes de la rica iconografía ibérica desde una perspectiva distinta, transcendiendo el mero análisis descriptivo.

La escena contiene cuatro motivos o signos reconocibles (Fig. 2). Dos son zoomorfos –pájaro y *carnassier*–, uno antropomorfo –prótomo femenino– y otro simbólico –estrella–; otros tres signos están incompletos, son difíciles de reconocer y admiten identificaciones diversas. El que aparece a la derecha de la cabeza del *carnassier* pudiera corresponder a tanto a un motivo ornamental como zoomorfo sobre el que surge un posible tallo acabado en un apéndice lanceolado, pero de ningún modo podemos descartar otras posibilidades considerando su fragmentación y simplificación iconográfica, y lo mismo podemos decir respecto al trazo puntiagudo con restos de pintura blanca que se adivina entre las patas del *carnassier.* Por otro lado, al menos en el fragmento recuperado, es muy llamativa la ausencia de una exuberante y fecunda vegetación –como también sucede en el 'Vaso de los Guerreros' del Cabecico del Tío Pío–, mucho más teniendo

1 Los trabajos de prospección y excavación tuvieron lugar entre los días 27 de noviembre y 4 de diciembre del año 2013. Las coordenadas UTM (ETRS89) del lugar donde fue localizado este fragmento son las siguientes: X 650440 / Y 4288611. Queremos agradecer a los herederos de D. Julián Zuazo Palacios, propietarios del Cerro su autorización para desarrollar tales trabajos. Hacemos extensivo nuestro agradecimiento, al Ayuntamiento de Montealegre del Castillo, personificado en su Alcalde D. Sinforiano Montes Sánchez y en su Concejal de Cultura, D. Francisco Millán Picazo, por todas las gestiones realizadas y el apoyo recibido para que el proyecto llegara a término. Asimismo estamos en deuda con la Diputación Provincial de Albacete, por su apoyo económico y el de sus Servicios Técnicos, y con la Dirección General de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, que acogió el proyecto con entusiasmo y autorizó su realización.

en cuenta que es una de características más relevantes de los vasos ibéricos pintados de la cercana Illici[2], lo que no es óbice para que la acumulación de motivos en una porción tan escasa provoque la típica sensación de *horror vacui* que reflejan las figuraciones vasculares ibéricas.

En la composición se observa una cierta ordenación jerárquica de los motivos en tres esferas o ámbitos sacros sucesivos, fronterizos, que no son ajenos ni excluyentes entre sí: el celeste, la *oikoumene* y el mundo subterráneo, cada uno representado por un signo –ave, prótomo femenino + estrella y *carnassier*–. Estos se combinan o agrupan entre sí, y con el resto de los signos que apenas alcanzamos a ver, para proporcionar a la representación un significado simbólico que no debía resultar extraño a la mirada del íbero.



Fig. 1. Decoración figurada del vaso cerámico procedente del Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete).

Comencemos por lo que nos es más familiar y llamativo en este fragmento, por lo primero que reclama nuestra atención como recurso iconográfico y simbólico: el rostro femenino articulando el campo compositivo y enmarcado por el ave y el *carnassier*. Está figurado como un prótomo, lo que convencionalmente ha sido puesto en relación con una epifanía, con la aparición de la diosa ante los hombres, el *ánodos* de la divinidad[3], si bien quizá tan sólo sugiera su ubicuidad en la esfera de los hombres, la celeste y la del inframundo. Se trata de una cabeza frontal, coronada, en la que destacan los labios entreabiertos propios de la expresión embelesada del *pathos* helenístico, la ausencia de los característicos arreboles de las divinidades ilicitanas de tradición fenicio-púnica[4] y unos grandes ojos redondos, muy diferentes de los ojos almendrados que observamos en las esculturas de oferentes halladas en este cerro. Los cabellos rizados caen a ambos lados de la cara en largos mechones ocultando las orejas, lo que unido a unas pobladas cejas pudiera ser un rasgo de hirsutismo, una manifestación de fealdad que conviene bien a determinadas categorías divinas; de la misma manera, el fulgor que le proporciona al rostro la pintura blanca que lo cubre por completo pudiera constituir también un signo revelador de su carácter sobrehumano y deífico[5]. El rostro condensa lo esencial de la identidad corporal humana pero no disocia de un modo absoluto la naturaleza divina y la de los hombres, es intencionadamente incorpóreo, ambiguo respecto a la visibilidad o invisibilidad divina, a su presencia o ausencia, al ser o parecer. Acompañada de sus heraldos, la diosa se revela evanescente a los hombres, sobrenatural e intemporal, con una esplendorosa apariencia humana, una eterna e invariable frescura y un imperecedero vigor que hacen más evidente su ubicuidad e inmortalidad. Este signo se distancia del mundo real, accesible y comprensible de los hombres, pero su esencia divina es absolutamente reconocible por la mirada de aquellos[6]; la estrella contribuye como atributo a subrayar el carácter sacro de la imagen, a reafirmar la presencia de la divinidad y a resaltar su ámbito[7].

2 Tortosa 1996, 146.
3 Olmos 1992; Tiemblo 1999, 178; Olmos y Tortosa 2009, 253.
4 Olmos 2007-2008, 198.
5 Olmos 1992, 306; Vernant 1992, 28; Halm-Tisserant 2001, 20-21.
6 Vernant 1992, 22-23.
7 Tortosa 2006, 74.

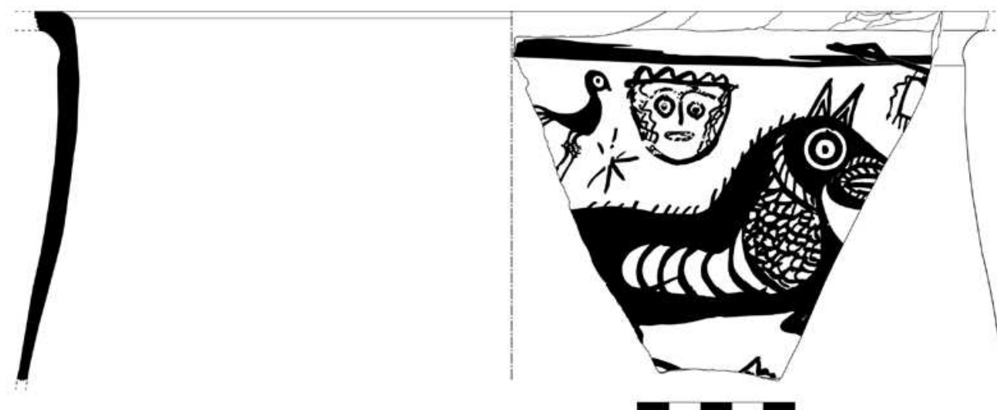


Fig. 2. Composición pictórica del recipiente procedente del Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete).

Sorprendentemente está tocada con una corona sacra de aspecto rígido[8], un *stephanos* que no era extraño a la iconografía cultual helenística[9], como tampoco lo era el hecho de vestir y enjoyar las imágenes de culto –costumbre que se transmitió al mundo romano y que se observa bien en la estatuaria hispana[10]–. Esto nos sugiere que quizá el arquetipo de esta representación antropomorfa de la deidad ibérica pudiera hallarse en los *thymiateria* de terracota con forma de cabeza femenina, especialmente quizá en los pebeteros de bustos tocados con corona mural que ya aparecen documentados en *Ebussus* a finales del siglo III a.C., si bien no debió constituir el único modelo. Se trataría de una *dea stephanophoros*, pintada con una esquemática y sucinta corona de merlones semicirculares, que el íbero parece reconocer y asumir como la "apariencia" humanizada de su propia deidad[11]. Y, dado que las coronas constituyen atributos propios de las deidades locales, epónimas, que protegen a las ciudades[12], podría deducirse también un carácter predominantemente urbano y cívico, una ritualización comunitaria en el ámbito sagrado de esta diosa que trascendería las manifestaciones más intimistas y privadas de la religión votiva ibérica, donde prima la ofrenda de objetos con la intención de establecer un contacto directo, sin intermediarios, entre los dioses y los hombres, tal y como refleja la estatuaria oferente del Cerro de los Santos. De este modo, el rostro luminoso y resplandeciente de la deidad coronada entraría a formar parte del nuevo lenguaje itálico al que son tan receptivas las élites ibéricas locales y para el que no faltan ejemplos en otras manifestaciones

8 No debe confundirse con una media corona o diadema. La corona iba bien ceñida a la cabeza, de ahí que en la imagen que nos ocupa, como recurso figurativo, el óvalo del rostro fuera seccionado.

9 Dignas 2007.

10 Brotóns y Ramallo 2010, 142; Beltrán Fortes 2009, 271-272.

11 Ruiz de Arbulo 1994, 168; Lillo 1995-1996, 111-ss.; Marín Ceballos 2001-2002, 39 y 2007, 112; Brotóns 2007, 32. A este respecto conviene considerar otras imágenes de posibles deidades ibéricas pintadas sobre recipientes cerámicos que aparecen tocadas con *stephanos*, como la procedente del santuario murciano de La Luz que muestra a la diosa acompañada del ave, con los característicos arreboles y el rostro ceñido por una diadema orlada de salientes semicirculares (Lillo 1995-1996, 127, fig. 33; 2002 215, fig. 4); también debemos señalar la imagen antropomorfa y velada del vaso del santuario de la Cueva de la Nariz en la Umbría de Salchite de Moratalla que parece ceñir su frente con otra diadema, si bien tampoco podemos descartar que sea un *strophion* o un remate ornamental dispuesto ininterrumpidamente en el borde del velo con el que cubre su cabeza y parte del cuerpo (Lillo 1983) .

12 Almagro Gorbea 1995, 259; Marín Ceballos 2007, 114; Olmos 2007-2008, 200-ss.

artísticas, como la arquitectónica o la escultórica[13]. En suma, se trataría de rasgos externos, exclusivos, convertidos en atributos elocuentes de su identidad divina y del modo majestuoso como se revela a los mortales[14], que también pondrían de manifiesto sus particularidades locales en unos momentos de profundas transformaciones sociales y políticas con la llegada de los romanos a la península ibérica.

A la izquierda del rostro deífico, a su misma altura y vuelto hacia él, hallamos un ave bien proporcionada, perfilada con tinta plana, que destaca por su sencillez compositiva: cabeza ovalada, pico pequeño y recto, cola con plumas caudales divergentes y patas cortas; el ojo está sobredimensionado sobre un espacio circular en reserva que concentra la mirada del observador y revela la presencia escrutadora del ave. No es el ave característica de las epifanías ilicitanas, no tiene la majestuosidad que muestran allí las aves con las alas explayadas[15], pero mantiene un vínculo directo e íntimo con la imagen de la deidad de apariencia humana hacia la que parece ser alzada, o quizá ofrecida, igualándose jerárquicamente con aquella en su elevada posición. Resulta inevitable hallar cierto paralelismo con la representación de seres alados y aves que se disponen sobre el cuello de la gran jarra trilobulada de La Alcudia de Elche, donde la imagen sobrenatural de la izquierda sostiene sobre su mano un pájaro[16]. Allí y aquí la relación entre ambas figuras es estrecha, pero en la escena sinóptica que conservamos en nuestro vaso el ave parece transmisora, intermediaria entre la esfera terrenal y la celeste[17], una confidente llegada o enviada al ámbito supra-terrenal de los dioses desde el mundo de los hombres que se dispone a recibir y portar veloz un mensaje, un presagio divino[18]. Es un tema iconográfico recurrente que quizá pueda tener un lejano vínculo con algunas representaciones iconográficas peninsulares de una diosa astral de raigambre fenicio-púnica, como la representada en la escena central del mosaico de Cerro Gil, en la cama de bocado de caballo de Cancho Roano o en un relieve del monumento turriforme de Pozo Moro, en las que el ave mantiene una relación indefectible con la deidad que va más allá de los propios atributos ornitomorfos de esta[19].

En la parte inferior de la escasa porción del friso decorativo vascular que conservamos aparece imponente la figura del *carnassier,* animal irreal y fantástico a medio camino entre un lobo y un león[20]. Presenta una apariencia exterior bien perfilada, con un cuerpo más largo que alto, donde destaca el pelo erizado en la cruz y el tronco como evidencia de su fuerza y agresividad. La densa pelambrera del pecho, leonina, está netamente diferenciada del costillar del tórax y de la banda en reserva que marca el cuello a modo de barboquejo. La cabeza muestra un único y gran ojo, delineado por círculos concéntricos en torno a un punto, que ejerce una hipnótica y cautivadora atracción; el artesano pintó las orejas erguidas y ligeramente adelantadas, estrechas y cortas, y una robusta mandíbula abierta, con la lengua hacia fuera que, junto a las flexiones de sus extremidades, sólo posibles en carrera, están indicando una actitud agresiva ante una supuesta situación amenazante, patrón anatómico que no es extraño en la iconografía vascular ibérica del *carnassier*[21]. Sin embargo, tal y como sucedía en la imagen deífica antropomorfa, no faltan rasgos que contravengan el patrón

13 Ramallo 1993; Ramallo, Noguera, Brotóns 1998, 37-44; Olmos 2007-2008, 194-ss.; Noguera y Rodríguez 2008.

14 Vernant 1992, 30.

15 El ave muestra un claro parecido con las representadas en los vasos ilerdenses de Tossal de les Tenalles y Pla de les Tenalles (Pérez Conill 1990, 210, fig. 3) y también con el ave figurada en el pequeño *kalathos* del Cabecico del Tesoro (Nieto 1944, lám VI).

16 Olmos 1988-1989, 96; *vid.* vaso nº 29 en Tortosa 2004, 105 y 171-172, fig. 100.

17 Halm-Tisserant 2001, 25.

18 Olmos 2007-2008, 200 y nota 19; Olmos y Tortosa 2009, 245.

19 Marín Ceballos 2013, 563-ss..

20 Blanco Freijeiro 1993, 86.

21 Giral 2006, 76.

propio de este signo, de modo que algunos de los "rasgos pertinentes" e individualizables que solíamos hallar en el *carnassier* han cambiado y ya no aparecen[22]; así, de un hocico estilizado, largo y poderoso, repleto de dientes en forma de sierra, se ha pasado a una mandíbula inferior rotunda, redondeada, donde los dientes apenas están insinuados. Quizá más que una "degeneración de los símbolos" debamos ver la mano personalísima y propia del artesano, o la impronta peculiar del taller que elaboró este vaso, si bien es cierto que el código iconográfico ibérico del sureste peninsular evolucionó al compás de los cambios sociales y políticos y es probable que en la conjunción de ambos factores debamos buscar la razón de muchas de estas variaciones [23].

Desprovisto de la acongojadora fiereza que le era propia, el *carnassier* mantiene una arrogancia poderosa pues, no en vano, constituye también una proyección metafórica de la naturaleza infernal de la divinidad y de su extraordinaria energía[24]. Este ser irreal, desconocido en el mundo de los hombres, en la esfera terrestre, conecta el ámbito de las sombras, el inframundo poblado de almas, con el ámbito propio de los mortales. Del mismo modo que el ave es un ser intermediador con los dioses de la esfera celeste, el lobo es un heraldo de las divinidades infernales y un guía en el tránsito hacia el Más Allá[25]. Como es frecuente en otros ámbitos mediterráneos, combina su carácter psicopompo con el de mensajero de la divinidad[26]; a menudo, también funciona como blasón sacro de las nuevas élites locales urbanas, heredado de las caducas aristocracias guerreras, y como símbolo de la relación privilegiada de una poderosa oligarquía urbana con sus dioses[27]. Hay aquí, como en la imagen antropomorfa de la deidad coronada, un sutil vínculo con la nueva realidad sociopolítica surgida tras la llegada de los romanos, con el proceso de mediación y autolegitimación de las aristocracias locales ibéricas que asumen un papel activo, pero no exclusivo, en la emulación de los nuevos códigos políticos, culturales y religiosos que se prolonga hasta la conclusión de las guerras civiles ya mediado el siglo I a.C.

La composición figurada de este fragmento cerámico del Cerro de los Santos viene a confirmar la existencia de un código común sobre el que se ha trabajado insistentemente en los últimos años. En este sentido, y a pesar de las diferencias estilísticas, no podemos concluir sin mencionar las similitudes iconográficas con los vasos figurados ilicitanos, con el llamado popularmente "Vaso de las Peponas". Al igual que en aquel, las imágenes de la deidad, el ave y el *carnassier* adquieren un protagonismo absoluto en la composición, en la ordenación y jerarquización de los motivos, y el significado metafórico y religioso parece ser el mismo a pesar de las peculiaridades atribuibles a artesanos o talleres, más allá incluso de los particularismos sociopolíticos de los territorios de proveniencia en el área del sureste. Esperemos que nuevos hallazgos contribuyan a definir con mayor precisión estas y otras cuestiones sobre las que no podemos extendernos aquí.

22 Tortosa 2006, 94.

23 Como muy bien ha visto Tortosa (2006, 161 ss.), en el yacimiento de La Alcudia de Elche existe una evolución o "degeneración" diacrónica y diastrática del código iconográfico, que también es observable en el espacio geográfico del sureste a pesar de la dificultad que supone la dispar calidad del registro arqueológico en el que fueron hallados los vasos figurados ibéricos.

24 *Cf.* Halm-Tisserant 2001, 28-29.

25 González y Chapa 1993, 174; Olmos 1996, 92.

26 Sirva como ejemplo elocuente, aunque algo tardío, el episodio de la refundación de Cartago protagonizado por Cayo Graco y Fulvio Flaco en 123 a.C. (App., *BC*, I, 24) en el que los lobos, animales inexistentes en África, destruyeron los mojones de los linderos de los lotes de tierras asignadas y desplazaron los restos de las víctimas sacrificadas, lo que fue interpretado como un prodigio, un signo divino que avisaba de la ruptura de la *pax deum*, de la oposición de los dioses a esta fundación, y que concluyó con la renovación de la interdicción sobre el territorio cartaginés en 121 a.C., terreno maldito desde su conquista en 146 a.C. (*vid.* Requena y Seguí 2006, 2055 ss.)

27 Tortosa 1996, 158-159; Cabrera y Olmos 1996, 35-36; Almagro 1997, 109 y 113.

## *Bibliografía*


Almagro Gorbea, M., 1995: "La moneda hispánica con jinete y cabeza varonil: ¿tradición indígena o creación romana?", *Zephyrus* 48, 235-266.

Almagro Gorbea, M. 1997: "Lobo y ritos de iniciación en Iberia", R. Olmos Romera y J.A. Santos Velasco (eds.), *Iconografía ibérica, iconografía itálica: Propuestas de interpretación y lectura,* Serie Varia, 3, Madrid, 103-127.

Beltrán Fortes, J. 2009: "Brillo y color de joyas en la estatuaria hispanorromana a través de las inscripciones", *El color de los dioses: el colorido de la estatuaria antigua,* Museo Arqueológico Regional: Alcalá de Henares, Madrid (18 de diciembre de 2009 - al 18 de abril de 2010), 269-278.

Blanco Freijeiro, A. 1993: "El carnassier de Elche", *Homenaje a R. Ramos Folqués,* Elche, 83-97.

Brotóns Yagüe, F. 2007: "Las terracotas en forma de cabeza femenina del santuario íbero-romano de La Encarnación (Caravaca de la Cruz, Murcia)", Mª.C. Marín Ceballos, y F. Horn (eds.): *Imagen y culto en la Iberia prerromana: Los pebeteros en forma de cabeza femenina,* Spal, Monografías IX, Sevilla, 313-337.

Brotóns Yagüe, F. y Ramallo Asensio, S.F. 2010: "Ornamento y símbolo: las ofrendas de oro y plata en el santuario ibérico del Cerro de la Ermita de la Encarnación de Caravaca", T. Tortosa Rocamora, S. Celestino Pérez (eds.) y R. Cazorla Martín (coord.): *Debate en torno a la religiosidad protohistórica,* Anejos de Archivo Español de Arqueología, LV, Madrid, 123-168.

Cabrera, P. y Olmos, R. 1996: Diálogo en torno a la imagen ibérica. La palabra como excusa, R. Olmos (ed.), *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica,* Madrid, 21-40.

Dignas, B. 2007: "Porter la couronne d'un dieu: titre civique, charge religieuse, pouvoir ou fardeau?", *Kernos* 20, 173-187.

Giral Royo, F. 2006: "El lobo en las acuñaciones de "Iltirta": imagen monetaria de un mito", *Pyrenae* 37, 71-82.

González Alcalde, J. y Chapa Brunet, Mª.T. 1993: "'Meterse en la boca del lobo'. Una aproximación a la figura del 'carnassier' en la religión ibérica", *Complutum,* 169-174.

Halm-Tisserant, M. 2001: "La représentation du corps des dieux dans la peinture de vases grecque", *Kentron* 17-2, 11-49.

Lillo Carpio, P.A. 1983: "Una aportación al estudio de la religión ibérica: la diosa de los lobos de la Umbría de Salchite, Moratalla (Murcia)", XVI *Congreso Nacional de Arqueología Murcia-Cartagena,* Zaragoza, 769-788.

Lillo Carpio, P.A. 1995-1996: "El períbolos del templo del santuario de La Luz y el contexto de la cabeza marmórea de la diosa", *Anales de Prehistoria y Arqueología,* Murcia, 11-12, 95-128.

Lillo Carpio, P.A. 2002: "Excavaciones en el Santuario Ibérico de la Luz (Sector del Templo). Campaña de 1996", *Memorias de Arqueología,* 11, Murcia, 205-217.

Marín Ceballos, Mª.C. 2000-2001: "La representación de los dioses en el mundo ibérico", *Lucentum* XIX-XX, 183-198.

Marín Ceballos, Mª.C. 2007: "Pebeteros con corona mural", Mª.C. Marín Ceballos y F. Horn (eds.), *Imagen y culto en la Iberia prerromana: Los pebeteros en forma de cabeza femenina,* Spal Monografías, IX, Sevilla, 109-120.

Marín Ceballos, Mª.C. 2013: "La diosa astral ibérica y sus antecedentes orientales", O. Loretz, S. Ribichini, W.G.E. Watson, J.A. Zamora (eds.), *Ritual, Religion, and Reason. Studies in the Ancient World in Honour of Paolo Xella* (= Alter Orient und Altes Testament, Band 404), Münster, 561-580.

Nieto Gallo, G. 1944: "La necrópolis hispánica del Cabecico del Tesoro, Verdolay (Murcia)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* X, Valladolid, 165-176.

Noguera Celdrán, J.M.; Rodríguez Oliva, P. 2008: "Scultura ispànica in epoca repubblicana: note su generi, iconografia, usi e cronologia", J. Uroz, J.M. Noguera, F. Coarelli (eds.): *Iberia e*

*Italia: Modelos romanos de integración territorial*, Murcia, 379-454.

OLMOS, R. 1988-1989: "Originalidad y estímulos mediterráneos en la cerámica ibérica: el ejemplo de Elche", *Lucentum* VII-VIII, 79-102.

OLMOS, R. 1992: "El rostro del otro. Sobre la imagen de la divinidad frontal en la cerámica ibérica de Elche", *Archivo Español de Arqueología* 65, 304-308.

OLMOS, R. 1996: "Signos y lenguajes en la escultura ibérica. Lecturas conjeturales", R. Olmos (ed.), Al *otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, Madrid, 85-98.

OLMOS, R. 2007-2008: "*Ex ilice dictum*. La fundación mitológica de la *Colonia Iulia Ilici Augusta*", *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* LXXX, 193-215.

OLMOS, R. y TORTOSA, T. 2009: "Aves, diosas y mujeres. Birds, goddesses and women", T. Chapa, I. Izquierdo (eds.), *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá*, Madrid, 243-257.

PÉREZ CONILL, J. 1990: El kalathos del ave del Pla de les Tenalles, Granyanella (Lérida), *Verdolay* 2, Murcia, 207- 212.

RAMALLO ASENSIO, S.F. 1993: "La monumentalización de los santuarios ibéricos en época tardorepublicana", *Ostraka* 2, 117-144.

RAMALLO ASENSIO, S.F.; Noguera Celdrán, J. M. y Brotóns Yagüe, F. 1998: "El Cerro de los Santos y la monumentalización de los Santuarios Ibéricos Tardíos", *Revista de Estudios Ibéricos* 3, 11-70.

REQUENA, M. y SEGUÍ, J.J. 2006: "*Deductio* y prodigios en la fundación de Cartago", *L'Africa Romana XVI, Rabat 2004*, Roma, 2055-2068.

RUIZ DE ARBULO, J. 1994: "Los cernos figurados con cabeza de Core. Nuevas propuestas en torno a su denominación, función y origen". *Saguntum* 27, 155-171.

TIEMBLO MAGRO, A. 1999: "Iconografía del rostro frontal en la cerámica ibérica", *Complutum* 10, 175-194.

TORTOSA, T. 1996: "Imagen y símbolo en la cerámica ibérica del Sureste", R. Olmos (ed.), *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, Madrid, 145-162.

TORTOSA, T. 2004: "Tipología e iconografía de la cerámica ibérica figurada en el enclave de La Alcudia (Elche, Alicante)", T. Tortosa (coord.), *El yacimiento de La Alcudia: Pasado y presente de un enclave ibérico*, Anejos de Archivo Español de Arqueología XXX, Madrid, 71-222.

TORTOSA, T. 2006: *Los estilos y los grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania*, Anejos de Archivo Español de Arqueología XXXVIII, Mérida.

VERNANT, J.-P. 1992: "Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente", R. Nadaff; N. Tazi y M. Feher, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, 19-47. (Traducción de J.L. Checa de Vernant, J.-P., 1986: "Corps obscurs, corps éclatants", Ch. Malamoud, Ch. y J.-P. Vernant (dir.): *Le Corps des Dieux, Le Temps de la Réflexion*, VII, Paris.

# *El complejo oficio de los escultores ibéricos*

Teresa Chapa Brunet
Universidad Complutense de Madrid

*A Ricardo Olmos, que desde ambos lados del espejo,*
*mira, comprende y explica magistralmente las imágenes ibéricas.*

Los escultores que tallaron en piedra las imágenes más perdurables de las necrópolis y los santuarios ibéricos, son todavía unos grandes desconocidos para la investigación. El contexto de hallazgo de las esculturas, que en el mejor de los casos conocemos a través de la Arqueología, nos ha llevado en general a estudiar las piezas como obras terminadas, analizando su estilo, cronología, paralelos, función y significado social y simbólico. Sin embargo, desconocemos casi por completo el proceso crucial que condujo a su concepción y manufactura, a pesar de que es precisamente en este ámbito donde se tomaron las principales decisiones sobre el mensaje que se quería transmitir, así como el diseño, equipo y método de trabajo que lo haría posible.

Despojada ya la investigación de los antiguos clichés que veían en el mundo griego la única semilla posible para el nacimiento de la escultura prerromana peninsular, el territorio ibérico se muestra, en la primera mitad del primer milenio a.C., como un foco de atracción de múltiples corrientes mediterráneas. La complejidad creciente de las sociedades locales y la no menos creciente presencia de puertos y poblaciones fenicias en las costas fueron acrecentando los procesos de explotación de los recursos y con ellos, las oportunidades para el enriquecimiento y la transformación del orden social tradicional. Como ya han señalado otras voces, en los siglos VIII y VII a.C. el oficio de la cantería debía estar ya muy extendido, a juzgar por el desarrollo de las murallas y otras importantes edificaciones. La presencia de soportes cuidadosamente tallados como el recuperado en el pecio de Bajo de la Campana I indica igualmente la existencia de un mercado que incorporaba la piedra a las manifestaciones suntuarias. Por su parte, la existencia de esculturas en los enclaves fenicios es cada vez más palpable, demostrando que al menos en el s. VII a.C. había talleres bien asentados en lugares como Cádiz o Villaricos.

Poco a poco la escultura en piedra se convirtió en un recurso habitual entre las poblaciones locales, tanto en el ámbito tartésico como en el ibérico. La variedad de modelos iconográficos empleados indica que la Península seguía siendo un área de oportunidades, a la que llegaron seguramente maestros escultores de procedencia diversa con el objetivo común de establecerse y, en muchas ocasiones, de escapar de las agresivas políticas asirias de conquista. En esos momentos, las ciudades jonias eran conocidas en todo el Próximo Oriente y el Mediterráneo como sedes de los más importantes talleres de escultura y construcción en piedra, y sin duda en los inicios del s. VI a.C. se produjo una diáspora de estos especialistas en todas las direcciones posibles, siendo uno de sus destinos la Península Ibérica.

Progresivamente, las aristocracias locales, enriquecidas por su control de la producción intensificada, la tecnología o el comercio, y respaldadas por un nuevo sistema de desigualdad y jerarquización social, buscaron un código iconográfico que representara adecuadamente su ideología y que, empleando la piedra, diera a las esculturas una dimensión lujosa y perdurable, digna de la esfera divina a la que querían aproximarse. Tenían a su disposición talleres de distinto origen, hacía ya tiempo asentados y adaptados o adaptables a los gustos y exigencias locales.

Solo entendiendo el complejo proceso que rodea la fabricación de una estatua podemos darnos cuenta de hasta qué punto estas producciones estuvieron en el vértice de la pirámide demostrativa del poder. Al gran esfuerzo que suponía el trabajo en sí debemos unir el hecho de que las figuras, situadas en su escenario y convenientemente pintadas, presentaban al espectador hechos conocidos, leyendas o personajes que resultaban claves en el funcionamiento de la sociedad. Las imágenes, en cierto modo, tenían vida propia, modelaban y eran modeladas por la ideología y mostraban la categoría de aquellos que las habían mandado realizar.

Aunque la motivación última para la talla de esculturas se relacionó con los amplios sectores sociales a los que iban dirigidas, lo cierto es que solo un número limitado de personas participaron de forma activa en su elaboración. Entre ellas habría que destacar a los clientes por un lado y a los maestros canteros/escultores/constructores, junto con sus talleres, por otro. El estudio de los protagonistas directos del trabajo escultórico, sin alejarse de sus referentes ideológicos y socioeconómicos, nos aproxima al factor humano que subyace a cada obra y nos permite analizar con más detalle un aspecto generalmente difícil de abordar, como es el proceso creativo.

El papel de los clientes, tanto si requirieron obras que supuestamente reflejaban la identidad colectiva, como si se trataba de encargos particulares, fue vital para la formación y mantenimiento de los talleres escultóricos, al igual que para otros oficios. Ha sido precisamente Ricardo Olmos quien nos lo hizo notar en el ámbito de la producción cerámica, mediante la detección de vasos de calidad cuyas imágenes reflejaban una temática especial seleccionada por quienes los encargaron. Sabemos que en la Edad Media las grandes construcciones, incluyendo su decoración escultórica, se consideraban obra de las personas que las habían mandado edificar. Arquitectos y escultores sólo eran un medio necesario en todo el proceso y a menudo permanecieron en el anonimato.

En este marco imaginamos el momento seminal en el que una persona o grupo de personas decidió construir un monumento decorado con esculturas. Esta decisión fue unida, indudablemente, a una primera selección de ideas que deberían ser plasmadas en la obra, así como de la materia en la que se materializa su expresión. También debería decidirse en este momento qué artífice o artífices recibirían el encargo. La complejidad del proceso, como ahora veremos, implicaba no sólo riesgos, sino una importante inversión económica y una notable capacidad de gestión.

Es importante recordar que cada proyecto escultórico ibérico es único. Nunca llegó a existir una clientela demasiado amplia ni una trivialización de las imágenes como sucedería en otras áreas del Mediterráneo, donde se recurría a la talla de bustos y cuerpos a los que luego se les añadían cabezas y brazos para individualizar a la persona representada. Las esculturas ibéricas son de una sola pieza, aunque ello complique notablemente el trabajo, al tener que tallar en el mismo bloque la base y la figura completa. Tampoco puede olvidarse que las representaciones escultóricas formaron generalmente parte de monumentos, y que por lo tanto escultores y constructores debieron trabajar juntos.

Los talleres escultóricos ibéricos podían tener una sede, pero al igual que en otros momentos, sería habitual asumir desplazamientos, a veces de larga duración, hacia el lugar de trabajo. Como Filóstrato hace decir a Apolonio de Tiana, los escultores antiguos solo llevaban consigo sus manos y sus herramientas. A esto habría que añadir su capacidad de materializar las ideas sugeridas por los clientes basándose en sus conocimientos, experiencia, técnica y capacidad creativa. Esta "fase de proyecto" incluiría dibujos y, en el caso de las obras de mayor envergadura, el modelado de la mayor parte de las figuras en arcilla, yeso o quizás incluso piedra, de forma que los artífices pudieran comprobar cómo funcionaban sus diseños en tres dimensiones (Fig. 1).



Fig. 1. Modelo en miniatura de una escultura. Talla y foto: L. E. Vallejo.

Los aspectos económicos tampoco serían un capítulo pequeño en esta relación entre clientes y escultores. Sin llevar las cosas a la exagerada valoración actual del tiempo de trabajo, lo cierto es que tallar la piedra es un proceso largo, necesitado de entornos estables que permitan la conclusión de obras complejas. A otra escala, el tiempo seguía siendo "oro", y si las obras no se calculaban bien podían provocar atrasos que implicarían significativos aumentos del presupuesto. Por eso, la planificación debía fijar con el máximo detalle posible el calendario de trabajo, incluyendo el laborioso trabajo de cantería que precede a la obra tallada.



Fig. 2. Canteras de El Ferriol (Alicante), donde se extrajo la piedra para fabricar la Dama de Elche. Foto: T. Chapa.

La producción escultórica ibérica seleccionó de forma sistemática la piedra caliza en sus distintas variedades, despreciando otras como el granito o el mármol. Sin embargo, no debemos caer en la simplificación de pensar que cualquier piedra caliza podía servir. El tamaño de las estratificaciones, la densidad del grano y la compactibilidad de los bloques extraídos, evitando grietas internas que pudieran arruinar la talla, llevaron a buscar afloramientos idóneos, bien aquellos ya conocidos, aunque estuvieran distantes, o bien otros nuevos de calidad suficiente (Fig. 2).

Aunque en ocasiones pudiera hablarse de una cantería ocasional, lo cierto es que en ciertos casos el trabajo fue largo y concienzudo. Se ha calculado que el conjunto de Porcuna estaría constituido por un número mínimo de 60 estatuas de distinto tamaño, lo que implicaría un proceso de extracción mínimo en cantera de 70 toneladas de piedra. Desconocemos si se procedió al primer esbozado de las figuras en este mismo lugar, como se ha documentado en otros sitios, o si los bloques se llevaron directamente al taller o al emplazamiento definitivo del monumento. La primera de estas opciones es la preferida cuando se desea aligerar el peso del transporte. Asimismo, este trabajo preliminar permitía comprobar si la



Fig. 3. Camino ibérico en el poblado de Meca (Ayora, Valencia).Foto: Museo de Prehistoria de Valencia.





Figs. 4 y 5. Diferentes anchos y direcciones del cincel en las basas de las esculturas de Cerrillo Blanco (Porcuna). Fotos: I. Maiterena.

materia prima tenía grietas no apreciables a simple vista que pudieran arruinar el resultado final. Por tanto, el proceso de cantería era tan importante que requeriría a menudo la presencia física de los escultores para constatar que el trabajo se ajustaba a sus requerimientos.

Uno de los problemas que apenas ha sido abordado en la investigación y que sin embargo resulta primordial es precisamente el del transporte de la piedra. Su peso hacía inviable el empleo únicamente de caballerías y por tanto hay que pensar que contaron con plataformas o carretas que pudieran mover sin peligro esta carga. En todas las variantes posibles, se hacía necesario contar con caminos bien trazados que mediante la talla de carriladas impidieran resbalar a los carros. Aunque en Grecia el transporte de la piedra constituía un oficio (*λῐθᾰγωγός*), es difícil pensar que sucediera lo mismo en el mundo ibérico. Aun así, es preciso reconocer que la ingeniería de caminos estuvo a cargo de especialistas, como resulta evidente en la asombrosa red de accesos al yacimiento de Meca (Fig. 3).

Una vez en el taller, estable o improvisado, la talla constituyó una labor lenta y cuidadosa, constantemente supervisada por el maestro si la complejidad del encargo implicaba la presencia de varios artesanos y aprendices. Las herramientas consistieron en un equipo básico de martillos, punteros y cinceles de filo recto y curvo hechos en hierro, lo que les daría un carácter excepcional en las primeras etapas de desarrollo de la cultura ibérica. Su continuo desgaste hacía necesaria la presencia de una forja en el taller. Pocas veces somos capaces de imaginar lo que significa un taller trabajando: el ruido constante y rítmico de las herramientas, la extracción de innumerables fragmentos de piedra que hay que retirar o el polvo que todo ello levanta (Fig. 4).

Terminado el proceso de talla, se procedía al lijado o apomazado de la superficie de las esculturas, así como al resalte de ciertos detalles o a la práctica de orificios para insertar elementos decorativos (Fig. 5). A pesar de su escaso índice de conservación, todos los indicios apuntan a que las esculturas fueron cuidadosamente pintadas antes de ser expuestas. La Dama de Baza ha servido como punto de referencia en este sentido, mostrando hasta qué punto su diseño fue cuidadoso y detallista. Tampoco hubo limitaciones a la paleta del pintor, incluyendo costosos procedimientos como el que consiguió el bellísimo tono de azul "egipcio" (Fig. 6).



Fig. 6. Aplicación de una capa de yeso y diversos tipos de pintura en la Dama de Baza. Foto: J. V. Navarro.

Quedaba, finalmente, el momento clave de la colocación de las esculturas en el monumento definitivo. La colaboración aquí con los arquitectos/constructores tuvo que ser muy estrecha, ya que en esta fase debían afrontarse nuevos factores de riesgo con el movimiento e izado de las piezas. Podemos imaginar la cantidad de elementos accesorios necesarios para este trabajo, especialmente poleas y cuerdas que ayudarían al imprescindible esfuerzo humano.

Ideas, estética, innovación, recursos técnicos y habilidades artísticas afloraban finalmente, cuando el equipo de escultores terminaba su larga tarea y la obra iniciaba su vida pública. Finalizado el proceso, era el momento de aceptar nuevos encargos y desarrollar nuevos proyectos, quizás de alejarse y conocer otras tierras. La investigación todavía no ha conseguido reconstruir los itinerarios que siguieron los escultores ibéricos y sus talleres. Su apasionante biografía todavía no está escrita.

# *Imagen del poder y estrategias políticas en el área oriental de Iberia*[1]

Ignasi Grau Mira
Universitat d'Alacant

Una de las principales líneas de investigación desarrolladas por R. Olmos es la que se refiere al estudio de la iconografía ibérica. Desde inicios de los años 90 los trabajos de su equipo en el ámbito del sureste, en estrecha colaboración con los que desarrollaba el equipo de C. Aranegui en el área valenciana, supusieron la renovación de las propuestas sobre la imagen ibérica[2]. Las lecturas sociales del significado de la imagen, entendidas como expresión ideológica de unos grupos de poder que se auparon al frente de la sociedad, desarrollaron una vía de aproximación que otros investigadores, entre los que me incluyo, hemos tratado de transitar. Valga pues esta aportación para expresar no sólo mi agradecimiento por todo lo que aprendí en las investigaciones que compartimos, sino también para reivindicar el aporte renovador de los estudios sobre la imagen ibérica integrada en su tejido social.

El tema en concreto que voy a desarrollar brevemente recoge algunas ideas aportadas por otros investigadores y reflexiones propias que presentamos en trazos gruesos, debido a la limitación de espacio, pero que acotan un campo de estudio de gran interés y potencialidad para futuros trabajos. Nos referimos a las características concretas del ejercicio del poder entre los grupos ibéricos del área oriental ibérica a partir de las imágenes pintadas sobre cerámicas, la principal expresión iconográfica de los iberos de la franja central mediterránea entre los siglos III y I a.C. Vamos a pergeñar algunos de los temas principales de esta evidencia.

## *Imagen y proyectos urbanos*

El poder en su manifestación territorial puede rastrearse en distintos lugares con distintas particularidades (asentamientos, santuarios, necrópolis...) pero debemos referirnos a las ciudades, como los principales nodos del paisaje político. Los centros urbanos son los focos de decisión y gestión de los territorios bajo su dominio, donde residen los grupos dirigentes y donde se concentran y gestionan los recursos del campo, con los que la ciudad desarrolla un estrecho marco de relaciones.

La consolidación de las ciudades en el área oriental de Iberia se produce hacia el s. III a.C., momento en que la arqueología ha permitido describir las características de estos centros como El Tossal de Sant Miquel de Llíria-*Edeta*, La Serreta (Alcoi, Cocentaina, Penàguila) o L'Alcudia d'Elx-*Ilici* (Fig. 1), aunque posiblemente el proceso de génesis urbana pudo producirse con antelación. En los siguientes dos siglos se asiste en la zona a la profundización del proceso urbano en una amplia serie de centros ibéricos que en su mayoría alcanzaran la época romana, como son *Kelin, Kili, Saitabi, Allone, Ilunum*,... entre otros.

1 Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto HAR2012-37003-C03-02 del MINECO
2 Como obras generales Olmos 1992, 1999 2004; Aranegui 1997; 2012.

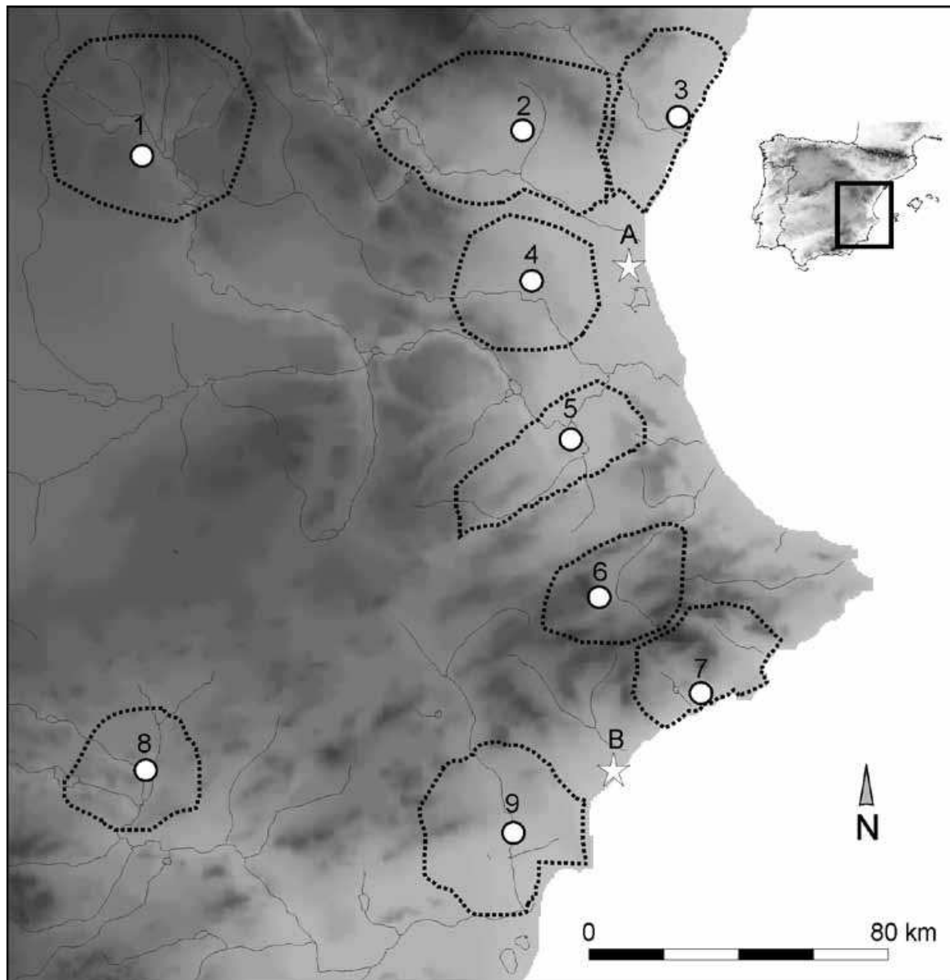



Fig. 1. Localización del área de estudio y de los principales territorios ibéricos entre fines del s. III aC y el s. I aC. 1: *Kelin*-Los Villares de Caudete de las Fuentes; 2: *Edeta*-Tossal de Sant Miquel de Llíria; 3: *Arse*-Sagunto; 4: Kili-La Carència; 5: *Saitabi*-Xàtiva 6: La Serreta; 7: *Allon*-La Vila Joiosa; 8: *Ilunum*-El Tolmo de Minateda; 9: *Ilici*-L'Alcúdia; Otros centros urbanos destacados: A: *Valentia*-València B: *Lucentum*-El Tossal de Manises.

Una de las particularidades más interesantes del fenómeno urbano ibérico en la zona, desde fines del s. III hasta el s. I a.C., es que casi de forma recurrente se acompaña con la aparición de círculos propios de cerámicas decoradas complejas, bajo unas normas estilísticas comunes. En efecto, los grandes estilos narrativo y simbólico que se acuñaron décadas atrás[3], han dado paso a un panorama de múltiples grupos pictóricos de ámbito comarcal que se asocian a los proyectos urbanos. Hemos defendido en otros lugares[4] que estas vajillas decoradas se convierten en símbolos culturales que contribuyen a la creación de identidades locales con las que sancionar y reforzar los proyectos políticos. Obviamente, bajo este amplio marco conceptual los procesos concretos son diversos, como lo son las manifestaciones pictóricas.

3 Véase un buen resumen en Aranegui 2012.
4 Grau Mira 2007, 2010.

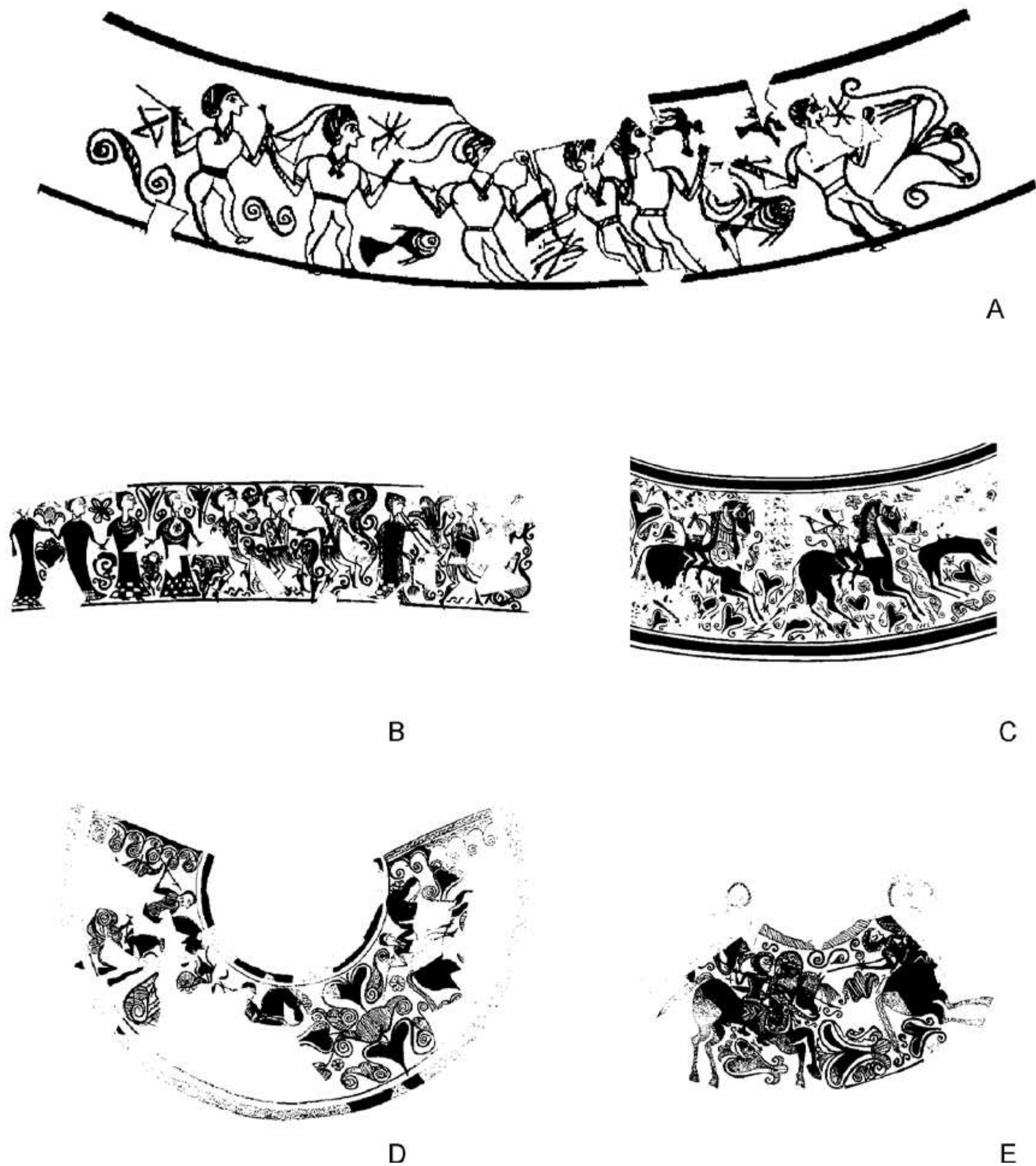



Fig. 2. Escenas vasculares representando grupos corporativos de elites. A, B y D: *Edeta*-Tossal de Sant Miquel de Llíria; C y E: La Serreta (Alcoi-Cocentaina-Penàguila).

Queremos explorar algunos rasgos de las estrategias ideológicas y las formas del ejercicio político que se traslucen en la expresión artística y que refuerzan otros indicadores arqueológicos.

*¿Quién ejerce el poder?*

No hay duda de que las imágenes que aparecen representadas en las cerámicas figuradas de carácter complejo son los personajes dominantes en la estructura social ibérica. Son los grupos dirigentes de la sociedad en las actividades que son las propias de su rango[5]. Estos vasos representan principalmente imágenes de grupo, colectivos de jóvenes de ambos sexos que comparten actividades nobles como la danza y procesiones, exhibiciones y competiciones guerreras, escenas cinegéticas, ritos de paso, relatos míticos, etc. (Fig. 2)

En otros trabajos se ha hecho alusión al sentido colectivo de las imágenes que definen un grupo social ibérico destacado[6]. Si trasladamos esa expresión colectiva en términos políticos, debe concluirse que las imágenes no muestran la preeminencia de un gran líder, ni un único personaje que destaque sobre los demás, lo que sería propio de un liderazgo personal. Más bien encontramos la expresión de un grupo de cabezas de familias que nos llevaría a sugerir la existencia de un poder colegiado, o bien competido, entre los distintos cabecillas de linajes y facciones.

Se podría aducir que nos encontramos ante expresiones que no necesariamente muestran escenas objetivas, sino representaciones simbólicas del ideal aristocrático[7]. De ese modo, la presencia principal de jóvenes sugeriría que no son los verdaderos dirigentes políticos. Sin embargo, aunque sean representaciones ideales, si se hubiese querido reforzar la identidad individual y la preeminencia personal en los mismos términos simbólicos, encontraríamos sus representaciones asociadas a un personaje, representación del gran líder. Además, los grupos de jinetes en paradas colectivas, posiblemente sí remiten a contextos concretos de los grupos de équites que detentan el poder[8].

A nuestro parecer, debemos enmarcar esta expresión en las formas de poder colectivo, negociado y competitivo entre distintos líderes que comparten la dirección de la sociedad y sus distintos segmentos. Es decir, nos encontraríamos ante formas de poder que se encuadrarían en los modelos heterárquicos[9] en los que cabecillas de distintas facciones o linajes se disputan y/o comparten la dirección política[10], quizá en esquemas menos jerárquicos de los supuestos hasta ahora.

Esta expresión contrastaría con la existencia de determinados líderes que mencionan las fuentes, como *Culchas* para la Alta Andalucía, o *Edecón* en el territorio que nos ocupa, que han servido para sugerir los modelos de poder en pirámides clientelares[11]. Sin embargo, cuando repasamos estas menciones literarias encontramos que se están refiriendo a los momentos excepcionales de una gran confrontación bélica como la Segunda Guerra Púnica. Esta situación coyuntural debió requerir amplias confederaciones de pueblos, cuyas agregaciones por lo general son efímeras, y que deben enmarcarse en el liderazgo militar del contexto de estrés bélico[12], pero nada contradice que la estructura política habitual estuviese basada en modelos heterárquicos.

5 Aranegui 1997; Bonet 1995; Olmos y Grau 2005.
6 Aranegui 1997; Bonet 1995; Santos 2003, 159.
7 Bonet 1992, 234.
8 Almagro-Gorbea 2005.
9 Rodríguez 2009.
10 Bonet *et alii*, en prensa.
11 Ruiz 2007.
12 Grau Mira 2005.

### *¿Dónde se ejerce el poder?*

La existencia de dos grandes estilos decorativos en que se estructuraba la producción vascular ibérica sugiere a algunos autores la existencia de dos potentes focos culturales en *Edeta* al norte, e *Ilici*, al sur, que se relacionaría con un marco de centralización política en el s. III a.C., sin suponer que la dispersión de cerámicas marque directamente los dominios políticos[13].

Por nuestra parte, somos partidarios de entender que los grandes estilos de carácter narrativo y simbólico adquieren su expresión concreta en los círculos decorativos y talleres propios de cada uno de los espacios políticos de carácter comarcal. Estas unidades políticas se reconocen a partir del estudio de los paisajes ibéricos presididas por las ciudades que se desarrollan en los grandes valles y unidades de paisaje del área oriental. De ese modo se reconoce que las imágenes de *Edeta* se concentran en la capital y aparecen de forma menos intensa en los asentamientos dependientes de su territorio del valle del Turia[14]. Un patrón idéntico se reconoce en la distribución de las imágenes del círculo de La Serreta, concentradas en la capital y en los principales centros secundarios del territorio[15]. También el círculo decorativo reconocido en el campo de Hellín[16] permite establecer los dominios territoriales de *Ilunum*-El Tolmo de Minateda.

Es decir, nos encontramos que el uso de estas vajillas destacadas se enmarca en cada uno de los paisajes urbanos reconocidos en la región y que se extienden por los espacios comarcales. No sólo nos permiten identificar la extensión del dominio territorial de cada ciudad, sino que remiten a las estrategias de cohesión territorial a partir de elementos identitarios.

Un último rasgo que nos interesa destacar en relación con la dimensión territorial del poder de las ciudades ibéricas es que su ejercicio no se desarrolla exclusivamente desde la capital. En el territorio edetano, las residencias aristocráticas de los cabecillas de la sociedad aparecen tanto en Edeta como en el caserío del Castellet Bernabé, con idénticas formas arquitectónicas y materiales destacados, lo que abunda en la idea de un poder descentralizado[17].

### *¿Cómo se sanciona el poder?*

Una cuestión especialmente relevante que se puede explorar a través de las imágenes es la referida a los mensajes ideológicos que se refieren a la distinción de un segmento de la sociedad. Expresado en otros términos, la importancia de estos mensajes no sólo reside en que nos muestran la actividad propia de los aristócratas, sino que precisamente este grupo debe considerarse un segmento distinguido porque sus miembros son los únicos que hacen determinadas cosas. Son las estrategias de distinción que permiten diferenciar a los grupos por determinadas acciones, en un contexto en el que el parentesco ha dejado de ser determinante para la organización social.

La principal estrategia de distinción probablemente es a través de los ritos de iniciación. A través de los rituales iniciáticos se expresarían las ideologías de diferenciación y las estrategias de exclusión de los grupos aristocráticos. A mi parecer, y según expresan las imágenes de los grupos elitistas en los vasos decorados, nos encontramos ante rituales que no afectarían a la totalidad de la sociedad, sino a los grupos preeminentes. No queremos decir que no existiesen iniciaciones para la totalidad de la población, pero

13 Santos 2003, 163.
14 Mata 1997.
15 Grau Mira 2007.
16 Abad y Sanz 1995.
17 Bonet *et alii*, en prensa.

como se ha señalado para el caso griego, sólo los miembros de familias distinguidas cumplirían el ritual entero; de forma que la iniciación completa es derecho y deber del estrato social más alto[18].

La iniciación en el mundo ibérico apenas se ha tratado en profundidad, aunque se ha propuesto la vinculación con determinados espacios como las cuevas-santuario[19], o la relación con cofradías guerreras[20], no se ha tratado con toda la extensión que requiere el tema. Obviamente tampoco podemos hacerlo aquí, pero queremos señalar la importancia de elementos relacionados con ritos o rasgos iniciáticos entre las imágenes ibéricas.

Algunas escenas se refieren claramente a temas iniciáticos, como los enfrentamientos con animales salvajes, la caza, o el certamen individual. Otros permiten identificar grupos de edad y estatus distinto, lo que remite sin duda a diversos niveles de acceso al estatus guerrero. En otras ocasiones se narran desfiles nupciales, la iniciación femenina por excelencia[21]. Es decir, vasos de encargo que pueden relacionarse con la conmemoración del rito de iniciación y que narran relatos y mitos que abrigan la práctica ritual.

A partir de ese acceso iniciático se distingue a aquellos varones de la sociedad que, siguiendo el modelo de comportamiento de los héroes ancestrales, adquieren su categoría de guerreros. Adquirir la función de protector de la comunidad justifica su posición dominante desde el punto de vista político. En el caso de la mujer su función es la preparación para el matrimonio y la maternidad. El caso griego nos ilustra como la guerra es al hombre lo que el matrimonio a la mujer, la adquisición de su verdadera naturaleza[22]. La mujer es la protectora del grupo doméstico, de la perpetuación de la familia y depositaria del honor del linaje aristocrático.

### *Valoraciones finales*

En el marco del surgimiento de las sociedades de marcada desigualdad y la aparición de los estados arcaicos ibéricos[23] un problema esencial es explicar por qué los grupos dependientes sostuvieron esa elite emergente cuando los comportamientos de ambos grupos fueron excluyentes, e incluso enfrentados. Para explicar estas relaciones deben entenderse la puesta en marcha de diversas estrategias como la reciprocidad, la coerción y/o la manipulación ideológica, probablemente interviniendo de forma conjunta. A este último factor dedicaremos las siguientes líneas.

Como ha sido señalado para otros contextos sociales de emergencia de las formas estatales, la manipulación de la ideología por parte de los grupos de elite es un factor clave en el desarrollo de las sociedades urbanas. Este cambio ideológico incluye el control del ritual y la autoridad por parte de la elite, la promoción del conflicto exterior y el desarrollo de una identidad social de los grupos de poder[24].

Todos estos aspectos están presentes en el mundo ibérico y encuentran una clara expresión en las imágenes vasculares. En primer lugar porque la producción y el consumo de estos vasos se relaciona principalmente con las necesidades rituales de la élite ibérica[25]. En segundo lugar, la rivalidad y el conflicto entre grupos se observa en las características del modelo territorial ibérico. Los *oppida*, con sólidas

18 Burkert 2011, 120.
19 González Alcalde y Chapa 1993; Moneo 2000; Grau y Olmos 2005; Grau y Amorós 2013.
20 Almagro Gorbea 1997.
21 Rueda 2013.
22 Cita de J.P. Vernant recogida por Vidal Naquet 1983, 172.
23 Bonet *et alii* 2008; Grau 2007; Ruíz 2007; Sanmartí 2001.
24 Joyce y Winter 1996.
25 Aranegui 1997.

fortificaciones y emplazamientos claramente estratégicos, a costa de limitar las capacidades productivas, dibujan un paisaje monumental de carácter fortificado. Esta estructura espacial nos refiere a un contexto de conflicto, también expresado de forma destacada en el arte vascular, donde podemos encontrar una estrategia de la elite para incrementar la cohesión del grupo y movilizar tributo en el sostenimiento de las medidas de defensa y el grupo de los guerreros, garantes de la seguridad y continuidad de la sociedad. Este grupo de elite desarrolló una identidad social propia que le permitió distinguirse en el seno de la comunidad a través de prerrogativas propias de su rango que eran aceptadas por la totalidad de la comunidad.

## *Bibliografía*


Abad, L. y Sanz, R. 1995: "La cerámica ibérica con decoración figurada de la provincia de Albacete. Iconografía y territorialidad", *Saguntum* 29, 73-92.

Almagro Gorbea, M. 1997: "Lobo y ritos de iniciación en Iberia", R. Olmos y J.A. Santos Velasco (coords.), *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura (Roma 11-13, nov. 1993): coloquio internacional*, Madrid, 103-128.

Almagro Gorbea, M. 2005: "Ideología ecuestre en la Hispania prerromana", *Gladius* 25, 151-185.

Aranegui, C. 2012: *Los Iberos, ayer y hoy. Arqueologías y culturas*, Madrid.

Aranegui, C. (coord.) 1997: *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*, Madrid.

Bonet, H. 1992: "La cerámica de Sant Miguel de Lliria: su contexto arqueológico", R. Olmos (ed.), *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Madrid, 224-236.

Bonet, H., Grau, I. y Vives-Ferrándiz, J. (en prensa): "Estructura social y poder en las comunidades ibéricas de la franja central mediterránea", *Arqueomediterranea* 14.

Bonet, H., Guérin, P. y Mata, C. 1994: "Urbanisme i habitatge ibèrics al País Valencià" *Cota Zero* 10, 115- 130.

Bonet, H., Mata, C. y Moreno, A. 2008: "Iron Age Landscape and Rural Habitat in the Edetan Territory, Iberia (4th–3rd centuries BC)", *Journal of Mediterranean Archaeology* 21.2, 165-189

Burkert, W. 2011: *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*, Barcelona.

González Alcalde, J.; Chapa, T. 1993: "'Meterse en la boca del lobo'. Una aproximación a la figura del "carnassier" en la religión ibérica", *Complutum* 4, 169-174.

Grau Mira, I. 2005: "Espacios étnicos y políticos en el área oriental de Iberia", *Complutum* 16, 105-123.

Grau Mira, I. 2007: "Dinámica social, paisaje y teoría de la práctica. Propuestas sobre la evolución de la sociedad ibérica en el área central del oriente peninsular", *Trabajos de Prehistoria* 64, 2, 119-142.

Grau Mira, I. 2010: "Paisajes sagrados del área central de la Contestania ibérica", T. Tortosa y S. Celestino (coords.), *La expresión religiosa ibérica: proceso de identidades e intercambios en el marco antiguo Mediterráneo. 'Debate en torno a la religiosidad protohistórica', Mérida 25-27 de Mayo 2005*, Anejos de Archivo Español de Arqueología, 101-122.

Grau Mira, I. y Amorós López, I. 2013: "La delimitación simbólica de los espacios territoriales ibéricos: el culto en el confín y las cuevas-santuario", C. Rísquez y C. Rueda, *Santuarios iberos: Territorio, ritualidad y memoria,* Jaén, 183-212.

Grau, I. y Olmos, R. 2005: "El ánfora ática de la Cova del Pilars (Agres, Alicante): una propuesta de lectura iconográfica en su contexto espacial ibérico", *Archivo Español de Arqueología* 78, 49-77.

Joyce, A.A. y Winter, M. 1996: "Ideology, Power, and Urban Society in Pre-Hispanic Oaxaca", *Current Anthropology* 37, I, 33-47.

MATA, C. 1997: "La ciudad ibérica de *Edeta* y sus hallazgos arqueológicos", C. Aranegui (coord.), *Damas y caballeros en la ciudad ibérica,* Madrid, 15-48.

MONEO, T. 2003: *Religio Iberica. Santuarios, ritos y divinidades (siglos VII-I a.C.),* Bibliotheca Archaeologica Hispana 20, Real Academia de la Historia, Madrid.

OLMOS, R. (coord.) 1999: *Los iberos y sus imágenes,* CD-Rom, Madrid.

OLMOS, R. (ed.) 1992: *La sociedad ibérica a través de la imagen,* Madrid.

OLMOS, R. y GRAU, I. 2005: "El 'Vas dels Guerrers' de la Serreta", *Recerques del Museu d'Alcoi* 14, 79-98.

RODRÍGUEZ DÍAZ, A. 2009: *Campesinos y señores del campo. Tierra y poder en la protohistoria extremeña,* Barcelona.

RUEDA, C. 2013: "Ritos de paso de edad y ritos nupciales en la religiosidad ibera: algunos casos de estudio", C. Rísquez, C. y C. Rueda, *Santuarios iberos: Territorio, ritualidad y memoria,* Jaén, 341-384.

RUIZ RODRÍGUEZ, A. 2007: "Los Iberos", F. Gracia (ed.), *De Iberia a Hispania,* Barcelona, 733-839.

SANMARTÍ, J. 2001: "La formació i desenvolupament de les societats ibèriques a Catalunya", *Butlletí Arqueòlogic* 23, 101-132.

SANTOS VELASCO, J.A. 2003: "La función social de la imagen entre los iberos", T. Tortosa y J.A. Santos Velasco (eds.), *Indagar en las imágenes,* Roma, 155-165.

VIDAL-NAQUET, P. 1983: *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego. El cazador negro,* Barcelona.

# *De animales, ritos y mujeres: entre iconografía y arqueología en la cultura ibérica*

Isabel Izquierdo Peraile
Secretaría de Estado de Cultura

- I -

La generosidad y la sabiduría, acaso intrínsecamente unidas, son dos de las virtudes más remarcables de la personalidad de Ricardo Olmos a quien dedico estas notas en sincero homenaje. A lo largo de su dilatada carrera científica, las contribuciones de Ricardo a la disciplina arqueológica han aportado otros enfoques y lecturas de la cultura material, desde nuevos paradigmas, a partir de su conocimiento de la antigüedad clásica. Su profunda y finísima aproximación a las imágenes y los textos antiguos no ha sido incompatible con una vocación divulgativa y pedagógica. En este sentido, mi deuda personal, formativa y profesional con Ricardo es inmensa y espero que estas páginas dedicadas al estudio de un conjunto de imágenes de la cultura ibérica, a la que dedicó tantos y brillantes trabajos, sean de su agrado.

Desde ese riquísimo universo iconográfico en cuya indagación Ricardo fue pionero y maestro[1], las reflexiones sobre la naturaleza, la *physis*, vegetal y animal, y su relación con el ser humano, han centrado su atención en numerosos estudios[2]. Sin duda ninguna, esa visión de la sociedad ibérica a través de las imágenes, en su contexto mediterráneo, y el reconocimiento de mitos, creencias y relatos, propició un "antes" y un "después" en el conocimiento de esta cultura. Y concretamente, las investigaciones de Ricardo sobre la construcción de su apreciado imaginario natural, en sus distintos soportes materiales y formatos, una naturaleza muchas veces difícil de ordenar y catalogar, ambigua, ligada al mito y al poder, han aportado muchas luces y otra forma de aproximación al estudio de una civilización del pasado, brillante en su producción de imágenes, dinámica y sujeta también a influencias, hibridaciones y reinterpretaciones.

Mi interés en este trabajo, partiendo de esa compleja y mudable relación de la naturaleza con los rituales ibéricos, se centra en la recurrencia de determinados animales con imágenes femeninas, aunando el potencial de la iconografía con los datos que ofrece la arqueología, desde un planteamiento convergente, "a la manera de Ricardo". Para ello integraré distintas líneas de investigación en desarrollo en la actualidad: por una parte, los resultados del estudio interdisciplinar sobre fauna ibérica del proyecto "De lo real a lo imaginario"[3] y, por otra parte, la metodología en torno al género como categoría cultural apli-

1 A modo de ejemplo, en el primer sentido, Olmos 1992 y 1999; y en el segundo, Izquierdo y Le Meaux 2003; Izquierdo *et alii* 2004.

2 Olmos 1998, 2000-2001, 2001-2002, 2005; Olmos y Tortosa 2010, entre otros.

3 Mata *et alii* en prensa. Proyecto "De lo real a lo imaginario. II. Aproximación a la fauna ibérica de la Edad del Hierro" (HAR2008-03810), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, continuación del precedente dedicado a la flora (Mata *et alii* 2010). En él se ha catalogado la fauna de los yacimientos ibéricos de los siglos VI al I a.C., a través de sus imágenes y restos paleofaunísticos, para obtener una aproximación al conocimiento y uso que la sociedad ibérica realizó de la fauna de su entorno, en relación con sus contextos, sin olvidar las referencias de los textos clásicos.



Fig. 1. a y b. Escultura femenina de la tumba núm. 155 del Cerro del Santuario (Baza, Granada) con pichón de paloma en su mano izquierda. Museo Arqueológico Nacional. Foto: L. Hernández, Montajes Horche S.L.

cada al análisis y la interpretación de las sociedades del pasado, en este caso, a la cultura ibérica. Ricardo participó además de ese reconocimiento femenino, dentro de la obra *Historia de las mujeres en Occidente,* dirigida por Georges Duby y Michelle Perrot que incorporaba cinco capítulos españoles bajo la dirección de Reyna Pastor en el tomo sobre la antigüedad coordinado por Pauline Schmitt Pantel[4]. Se subrayaban aquí los límites y las posibilidades de la aproximación iconográfica, más allá de la visión de la mujer ibérica tradicional y costumbrista; la mediterraneización del lenguaje ibérico y la estructuración del universo femenino de imágenes. Casi veinticinco años después de esta publicación, mucho se ha avanzado en esa paulatina visibilización de la mujer en las sociedades ibéricas[5].

Pero, volviendo al mundo natural, en un ensayo sobre la percepción de la naturaleza y específicamente sobre la representación de la violencia y la concordia, se preguntaba Ricardo cómo concebían los antiguos iberos sus relaciones con la naturaleza; cómo se construía ese diálogo con la sociedad; cuál era la referencia mítica e histórica de estos diversos imaginarios[6]. A propósito de percepción, diálogo y negociación, una de las recientes líneas de trabajo en torno a la sociedad y el género, en su relación con la fauna, en la arqueología contemporánea explora justamente el uso de los animales en el diseño y la (de) mostración de las relaciones sociales del pasado así como la definición de la agencia animal en las dinámicas de construcción del género en la antigüedad, cuestiones que necesariamente pasan por el estudio de las funciones y actividades atribuidas por las personas a los propios animales[7]. Estas ideas conectan con planteamientos más amplios y complejos en torno a cómo se "socializa" la naturaleza, vegetal y animal, y también a la inversa, cómo se "naturalizan" las reglas y los pactos sociales. Los animales, además de ser claves en la subsistencia y el mantenimiento, lo son igualmente en los procesos de construcción simbólica del grupo, en sus leyendas, mitos y ritos. Siguiendo esta argumentación, es posible plantear algunas hipótesis que vinculan determinadas especies animales con el género femenino o masculino de forma exclusiva o significativa, sin olvidar que estas asociaciones iconográficas no son inmutables a lo largo del

4 Olmos, 1991.
5 Izquierdo, 2013.
6 Olmos 2001-2002, 209.
7 Palincas 2013.

tiempo. Como sucede en el ámbito religioso del Mediterráneo antiguo, los atributos animales o vegetales que imágenes o textos asocian a las divinidades no son permanentes; se regulan por normas sociales, colectivas, que justifican su significación en la sociedad, por lo que la asociación de una divinidad, héroe o heroína a un animal o planta es raramente unívoca e inalterable[8]. Centrándonos en la cultura ibérica, si en un trabajo anterior destacábamos el uso selectivo de la naturaleza vegetal en el imaginario social y concretamente femenino[9], en este texto realizaremos un breve recorrido a través de imágenes, cuyas variables serán la iconografía femenina y la representación animal, desde principios del siglo V al II a.C., en un mundo aristocrático, donde la imagen es privilegio de unos pocos, desde un uso estratégico, político y simbólico. Planteamos, a través de la iconografía, una identidad propia, diferenciada y construida en esa simbólica relación de las mujeres con el reino animal y un protagonismo en distintos rituales que conciernen al grupo social, sin olvidar una mención a los seres híbridos, mitad humanos, mitad animales que también participan de esa socialización de las imágenes.

- II -

Desde el reconocimiento de las imágenes ibéricas correspondientes al mundo de la naturaleza[10], la asociación de las representaciones figuradas masculinas con determinados animales es significativa, incluso en la exaltación de los valores social y tradicionalmente propios de los varones, como el valor y la fiereza. En un rápido resumen sobresalen temas como la posesión del caballo, la caza y la lucha que representan, más allá del mundo ibérico, identidades masculinas mediterráneas. Las imágenes del jinete armado, del guerrero que se enfrenta a terribles fieras o del cazador que exhibe sus destrezas en el arte de la caza, contribuyen a reforzar la identidad del varón en la sociedad. El caballo es el animal asociado por excelencia al hombre ibero[11]: su símbolo más expresivo, signo de distinción, jerarquía y poder. Por su parte, los cánidos –lobos y perros–, tanto si van acompañados por hombres, como por otros animales, parecen vincularse predominantemente a la exaltación de sus hazañas–luchas, cacerías, la ilustración de sus cualidades, o tal vez, su relación con antepasados míticos. Finalmente, otros animales como conejos, liebres, perdices u ovejas se representan como presas, supeditados al varón como cazador o sacrificador. Caso aparte es el del toro[12], expresión de fecundidad y fuerza de la naturaleza, no necesariamente masculina.

Frente al caballo, el lobo y el perro, vinculados prácticamente en exclusividad al mundo masculino, aves y cérvidos se asocian claramente al mundo femenino. Parece demostrada la relación de mujeres y aves, sobre todo en la esfera religiosa o ritual, en la construcción y expresión de los ritos de paso. Se trata de una asociación recurrente en la cultura material –escultura, cerámica– y, salvo en puntuales monedas o bronces, exclusiva a través de las imágenes conocidas. Las aves acompañan a las mujeres desde la gran plástica en piedra como en la matrona sedente de Baza, cuya mano muestra un pichón de

8 Olmos *et alii* 2012, 397
9 Izquierdo 2012.
10 http://www.florayfaunaiberica.org
11 No haremos mención de las representaciones, en ocasiones asexuadas y ambiguas, que someten a las fieras, pertenecientes al ámbito sagrado mediterráneo. El motivo de la divinidad –femenina o *Potnia* y masculina o *Despotés Thérôn*– que somete a las fieras, de origen oriental, sintetiza su dominio sobre la naturaleza. El tema en el mundo ibérico gozó de éxito a juzgar por la dispersión de hallazgos y la diversidad de soportes donde se identifica el esquema de un par de caballos afrontados en distintas posiciones, con una figura antropomorfa en medio (Mata *et alii* en prensa).
12 Chapa 1985, 165.

paloma de color azul (Fig. 1 a y b); o en un túmulo de la necrópolis de El Cigarralejo de Mula, a los pies del trono. Las aves, además, se vinculan al tema del amamantamiento y la maternidad como demuestra un conjunto de figuritas curótrofas procedentes de varias tumbas de la necrópolis contestana de La Albufereta[13] con jóvenes embarazadas y madres con criaturas y palomas. Metafóricamente además, la presencia del ave, cómplice femenino y señal de significado múltiple en el mundo antiguo, indica igualmente su conexión con una esfera supraterrenal, siendo un símbolo de fecundidad y por tanto, supervivencia, más allá de la muerte, según demostraron Ricardo Olmos y Trinidad Tortosa, en el último encuentro colectivo en torno a la Dama de Baza en el Museo Arqueológico Nacional[14]. Las aves, por tanto, acompañan a las mujeres, jóvenes y adultas, y median en sus ritos de paso, del nacimiento a la muerte en el imaginario ibérico.



Fig. 2. Relieve de Osuna con cierva y cervatillo (Sevilla). Museo Arqueológico de Sevilla. Foto: Proyecto Fauna Ibérica, Universidad de Valencia.

Con respecto a los cérvidos, a pesar de la ausencia de contextos fiables, podemos afirmar que, ya se trate de símbolos de la divinidad o imágenes de culto, están vinculados predominantemente al ámbito femenino. Contamos con numerosas imágenes de ciervas y escenas de amamantamiento; de hecho, de las dieciséis imágenes conocidas en la escultura en piedra, entre las que destaca el magnífico ejemplo de Caudete, la mayor parte son hembras y tan sólo dos o tres pueden ser consideradas como masculinas. Las ciervas que amamantan constituyen el tema más repetido y casi siempre muestran la vulnerabilidad de estos animales en el momento ante el ataque de carnívoros. Destacaré el relieve de Osuna con una cierva amamantando a su cría, junto a una palmera (Fig. 2). La cierva se muestra en una actitud relajada, esperando que el cervatillo se sacie con su alimento y la cría, por su parte, busca en el vientre materno las ubres, como describió Ricardo en un texto sobre la transmisión de la vida en la cultura ibérica[15]. También en las cerámicas de Azaila y Edeta, entre otros conjuntos, se muestran estas escenas de amamantamiento, siendo los contextos siempre domésticos. La madre y la cría no están aisladas sino que aparecen integradas en una manada que simultáneamente puede ser objeto de un ataque por parte de cazadores u otros animales[16].

13 Olmos 2000-2001, 361-364.
14 Olmos y Tortosa 2010.
15 Olmos 2000-2001, 371.
16 Mata *et alii* en prensa.

Ciervos, ciervas o cervatillos aparecen también impresos sobre elementos de cultura material tales como pesas de telar o fusayolas, asociadas a actividades domésticas como el hilado y el tejido, consideradas femeninas, sobre todo a partir del siglo IV a.C., cuando se produce una significativa irrupción de útiles vinculados a estas actividades en las tumbas, así como una asociación de los tejidos a las mujeres a través de las imágenes en distintos soportes. En esta línea, destaca la aparición de imágenes de otros animales en objetos tradicionalmente asociados al trabajo femenino, además del tejido, en la preparación de los alimentos, el mantenimiento o el cuidado del hogar. Ya hemos citado el ejemplo de los cérvidos sobre fusayolas y pesas de telar[17]. También conocemos representaciones de otros animales, como caballos, bóvidos, incluso más raramente escenas de caza, que se plasman sobre objetos de uso femenino como manos de mortero, morillos y bandas articuladas que sirven de soporte a estas representaciones. También los cánidos se asocian con las mujeres a través de su presencia grabada sobre pesas de telar. Desconocemos si se trata de algún tipo de símbolo familiar o clánico[18].

Finalmente en este punto citaremos la vinculación –no exclusiva– de las serpientes, animales telúricos, con imágenes femeninas. Aparecen en dos conjuntos muy significativos en la iconografía en piedra del Ibérico antiguo: la torre de Pozo Moro, donde una divinidad femenina alada con lotos se acompaña de una representación serpentiforme, mal conservada; y el santuario del Cerrillo Blanco, donde una larga serpiente se dispone sobre el hombro de una figura femenina estante y vestida, posible antepasada del lugar, ambas estudiadas por Ricardo[19].

- III -

A propósito de animales fantásticos y género cabe señalar inicialmente la dificultad y, en muchos casos, la imposibilidad de sexuar estas representaciones por su propio carácter híbrido e irreal[20]. En distintos casos podemos precisar, como en algunas esfinges, su atribución claramente femenina o, por el contrario, masculina, como en algún toro androcéfalo o centauro. Otras veces podemos rastrear su asociación temática en escenas con personajes masculinos –fundamentalmente luchas– o femeninos –ofrendas– Son estas asociaciones las que nos proporcionan mayores claves acerca de su significado y función en la sociedad ibérica. Así por ejemplo la imagen terrorífica del grifo que puede paralelizarse a la de otro animal exótico en la Península ibérica, el león, se enfrenta al varón en combates heroicos. Otros animales fantásticos de género masculino son los toros de cabeza humana, monstruos humanizados, o los centauros, vinculados en el caso de la escultura en piedra al mundo de la muerte. También con ese mundo de ultratumba se relaciona el caballo alado, poco conocido en la iconografía ibérica. Caso aparte son los seres monstruosos que aparecen en los relieves del monumento de Pozo Moro[21], pertenecientes al enterramiento de un personaje masculino de edad avanzada, vinculados al héroe que protagoniza la narración. Los seres híbridos otorgan aquí una significación sobrenatural, redundando en el protagonismo y la exaltación del varón en su tumba. Esfinges y sirenas, por su parte, se asocian al ámbito femenino en el Mediterráneo antiguo, como seres pertenecientes a la esfera de los ritos de paso. La esfinge aparece ligada a contextos rituales, fundamentalmente funerarios. Las esfinges, en muchos casos por parejas

17 Machause 2012.
18 Mata *et alii* en prensa.
19 Olmos 1999, nº 91.1-2 y 85.1.2.
20 Izquierdo y Le Meaux 2003.
21 Almagro Gorbea 1978.

como los grifos, con cabeza femenina, a veces tocada con diadema y peinada con trenzas, ofrecen su mirada seductora. El grupo escultórico más destacado apareció en el Parque Infantil de Tráfico de Elche donde una gran esfinge transporta un difunto o una difunta, precedida por una figura femenina con flor de loto, un tema conocido en las terracotas púnicas. La esfinge es mediadora aquí en un rito de tránsito al más allá. Su contexto de hallazgo mayoritario corresponde a las necrópolis, con distintos conjuntos en piedra como Cabecico del Tesoro, La Torrecica o El Cigarralejo. Las sirenas, por otra parte, mucho más escasas, con cuerpo de ave y busto femenino, se vinculan en la estatuaria ibérica a contextos de tumba. Los mejores ejemplos corresponden a la necrópolis contestana del Corral de Saus, asociadas a las "damitas" del pilar-estela conocido. En contextos urbanos, las cerámicas pintadas de Edeta muestran escenas como la conocida "cabalgata nupcial" donde una pareja a caballo es precedida por un ser fantástico alado, posiblemente una "sirena", con cabeza de mujer, tocado y collares, en representación de un posible rito de paso al matrimonio.

Del análisis de las imágenes ibéricas se deduce que frente al mundo masculino representado por cuadrúpedos, sobre todo caballos –símbolo de estatus y jerarquía–, pero también lobos y perros o seres fantásticos como grifos y centauros, la imagen femenina se vincula predominantemente a las aves y ciervas o seres híbridos alados, como sirenas o esfinges de rostros femeninos. El único grifo que se asocia a una figura femenina es el de la caja de la necrópolis de Tútugi[22], de significado funerario. Aún desconociendo los relatos orales, el imaginario apunta un claro reparto de papeles en el uso de la fauna en las relaciones, reglas sociales y de género; así como su protagonismo en los rituales de paso, en el caso de las mujeres, claves en la organización y funcionamiento del grupo social.

Reitero, finalmente, mi gratitud hacia Ricardo Olmos por su magisterio en Madrid; por desvelar la extraordinaria importancia de los múltiples matices y transmitirme el valor de los pequeños detalles en el proceso de análisis de una imagen antigua; por compartir esa "otra mirada" a la cultura material, más sugerente y libre de corsés.

22 Chapa *et alii* 2004, 241, fig. 3.

# Bibliografía


Almagro Gorbea, M. 1978: "Relieves mitológicos orientalizantes de Pozo Moro", *Trabajos de Prehistoria* 35, 251-278.

Chapa, T. 1985: *La escultura ibérica zoomorfa*, Ministerio de Cultura, Madrid.

Chapa, T., Madrigal, A., Mayoral, V., Pereira, J. y Uriarte, A. (eds.) 2004: *La necrópolis ibérica de Galera (Granada). La colección del Museo Arqueológico Nacional*, Ministerio de Cultura, Madrid.

Izquierdo, I. 2012: "Mujeres y plantas en el imaginario ibérico de la muerte", L. Prados 2012: *La arqueología funeraria desde una perspectiva de género. II Jornadas Internacionales de Arqueología y Género en la UAM*, Colección Estudios 145, Madrid, 277-298.

Izquierdo, I. 2013: "Aristócratas, ciudadanas y madres. Imágenes de mujeres en la cultura ibérica", A. Domínguez Arranz (ed.): *Política y Género en la Propaganda en la Antigüedad. Antecedentes y legado,*103-128.

Izquierdo, I. y Le Meaux, H. (eds.) 2003: *Seres híbridos. Apropiación de motivos míticos mediterráneos.* Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.

Izquierdo, I., Mayoral, V., Olmos, R. y Perea, A. 2004: *Diálogos en el país de los Iberos,* Ministerio de Cultura, Madrid.

Machause, S. 2012: "Pesas de telas ibéricas con decoración zoomorfa", *Archivo de Prehistoria Levantina* XXIX, 273-287.

Mata Parreño, C., Badal García, E., Collado Mataix, E. y Ripollés Alegre, P.P. (eds.) 2010: *Flora ibérica. De lo real a lo imaginario,* Trabajos Varios del SIP 111, València.

Mata, C. *et alii* (en prensa): *Fauna ibérica. De lo real a lo imaginario,* Trabajos Varios del SIP 116, València.

Olmos, R. 1991: "Imágenes de la mujer en la representación ibérica de lo sagrado", G. Duby y M. Perrot (Dir.), *Historia de las mujeres,* Tomo 1, La Antigüedad (P. Schmitt Pantel, Dir.), Madrid, 552- 565.

Olmos, R., (Dir.) 1992: *La sociedad ibérica a través de la imagen,* Madrid.

Olmos, R. 1998: "Naturaleza y poder en la imagen ibérica", C. Aranegui (ed.): *Los iberos, príncipes de occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica,* Actas del Congreso Internacional (Barcelona, 1998), *Saguntum-PLAV* Extra-1, 147-157.

Olmos, R. (Dir.) 1999: *Los Iberos y sus imágenes*, Edición en Cd-Rom, Madrid.

Olmos, R. 2000-2001: "Diosas y animales que amamantan: la transmisión de la vida en la iconografía ibérica", *Zephyrus* 53-54, 353-378.

Olmos, R. 2001-2002: "Concordia y violencia en la naturaleza ibérica. Un esbozo sobre percepciones", *Studia E. Cuadrado AnMurcia*, 16-17, 205-214.

Olmos, R. 2005: "Imaginarios de la *physis* y del brotar en el antiguo Mediterráneo", R. Olmos, P. Cabrera y S. Montero (coords.), *Paraíso cerrado, jardín abierto*, Madrid, 9-31.

Olmos, R. y Moreno Conde, M. 2012: "Animaux et plantes dans la religion grecque", *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum (ThesCRA)*, Vol. VIII, Los Angeles, 385-426.

Olmos, R. y Tortosa, T. 2010: "Aves, diosas y mujeres", T. Chapa e I. Izquierdo (eds.), *La Dama de Baza*: *Un viaje femenino al más allá,* Madrid, 243-258.

Palincas N. 2013: "Animals and the making of gender in the later period of the Monteoru Culture (Subcarpathian Arc between ca. 1700 and 1500 cal BC)", *Mousaios* XVIII, 43-78.

# *Algunos elementos para una arqueología visual de la cultura ibérica*

Victorino Mayoral Herrera
Instituto de Arqueología-Mérida, CSIC - GOBEX

## *Introducción*

En el año 1997, siendo un estudiante que alternaba sus clases de doctorado con la colaboración como dibujante en diversas publicaciones, tuve la oportunidad de participar en un proyecto pionero en la arqueología del mundo ibérico bajo la dirección del Profesor Ricardo Olmos. Se trataba de producir una extensa publicación multimedia que compendiara, para su difusión al público, el estado de los conocimientos sobre la iconografía en esta cultura[1]. Mi función era crear ilustraciones que dieran vida a diversos conceptos, instituciones, rituales etc. tratados en la obra. Debo al magisterio y a la afabilidad de Ricardo, a través de largas sesiones de trabajo, el que esta experiencia se enriqueciera, haciéndome reflexionar, como él solo sabe hacer, sobre las implicaciones de mi labor. Él me hizo tomar conciencia entonces de que las estrechas conexiones entre el lenguaje visual y la investigación de lo ibérico podían ir mucho más allá de los propios sujetos de estudio. Aquel proyecto fue de hecho el germen de una segunda experiencia, igualmente fecunda, en la que nuevas imágenes vinieron esta vez de la mando de un texto divulgativo, no ya exclusivamente centrado en la iconografía, sino en dar una visión panorámica y cercana a la vez del mundo ibérico[2]. Agradezco pues a Ricardo que me enseñara a fusionar y a pensar sobre dos grandes intereses en mi actividad posterior, a aunar la dimensión creativa con el trabajo de la investigación.

## *La arqueología visual*

La enorme riqueza iconográfica de la cultura ibérica, junto con el amplísimo conocimiento arqueológico acumulado sobre la misma, han propiciado desde siempre la realización de tentativas para recrear visualmente este universo. En primer lugar, la ilustración arqueológica ha intervenido en el propio proceso de generación del conocimiento, convertida en herramienta para someter a prueba la validez de hipótesis de reconstrucción de contextos y estructuras. Pero más allá de su uso científico, el constante incremento de las iniciativas de divulgación del patrimonio arqueológico ha traído consigo la multiplicación de ensayos para evocar espacios, prácticas, instituciones y acontecimientos con los iberos como protagonistas. La ubicuidad de estas imágenes en museos, exposiciones y sitios arqueológicos, invita a la reflexión sobre su papel activo como transmisores de una determinada interpretación histórica y una visión de otras culturas. Lo que pretendemos en esta breve contribución dedicada al profesor Ricardo Olmos es ofrecer algunas consideraciones sobre el uso que se ha dado a la reconstrucción visual del mundo

1 Olmos Romera 2000
2 Izquierdo *et alii* 2004.



Fig. 1. Guerra y ritual en el mundo ibérico, visiones desde fuera. Izquierda: interpretación de la figura representada en los relieves de Osuna por Peter Conolly, *Aníbal y los enemigos de Roma*, Espasa Calpe, Madrid, 1981, 42-43. Derecha: ilustración de Angus Mcbride para el libro *Rome's enemies*, Osprey, Londres, 1992, 24.

ibérico, como parte del problema general de la imagen como herramienta de conocimiento y método de representación del pasado.

La Arqueología como ciencia social ha dedicado de hecho un creciente esfuerzo a examinar en clave interna las motivaciones, intereses y condicionantes que hay detrás de la elaboración de diferentes discursos sobre las culturas objeto de su estudio. Dentro de esa gran tendencia general, el análisis de las representaciones visuales ocupa desde hace tiempo un papel muy destacado[3]. Se trata en realidad de un tema que abarca un espectro amplísimo de manifestaciones, que van desde las reconstrucciones pictóricas hasta la recreación en vivo, pasando por los cómics, los videojuegos, el cine o los libros escolares. En estas páginas no pretendemos desde luego abarcar una revisión crítica de tan vasto panorama, y sí en cambio centrarnos en la parte del mismo que comprende el uso de la ilustración gráfica como medio de reconstrucción. Esto obedece en buena medida a motivaciones personales, ya mencionadas, relacionadas con mi actividad como dibujante al servicio de la arqueología en diversos proyectos de investigación.

En términos generales, el recurso a las reconstrucciones visuales ha sido contemplado desde el mundo académico como una manifestación de carácter "popular", ligada más al quehacer de la divulgación que a la actividad propia de los científicos. La imagen aparece en el mejor de los casos como mera ilustración o apéndice gráfico, sin que a menudo reconozcamos el papel activo que tienen en la conformación de nuestras ideas sobre el pasado. Este papel marginal es en buena medida reflejo y consecuencia

3 Moser 2009, 2012; Molyneaux 1996.

del predominio secular de una ciencia dominada por la palabra escrita. Tales jerarquías en las formas de conocimiento están profundamente arraigadas en nuestra cultura, y han sido de hecho durante mucho tiempo principios rectores en el diseño de los programas educativos a todos los niveles[4].

Sin embargo creemos que la capacidad humana para crear modelos visuales a partir de la realidad puede y debe jugar un papel activo no ya para mostrar, sino para construir el propio discurso sobre el pasado. En un nivel muy básico del proceso, esto significa que la representación ha de estar presente en el proceso de interpretación, como un medio para poner a prueba las hipótesis reconstructivas. Como sugiere James[5] "dibujamos inferencias", y como tales hemos de asumir que no representan una imagen unívoca y "auténtica" de un determinado contexto. Podemos así adoptar una perspectiva plástica en la expresión de nuestras dudas e incertidumbres (aún con el permanente riesgo de que, separadas de la palabra, emprendan una vida propia para acuñar ideas fijas y persistentes).

El dibujo como ilustración científica no está en todo caso exento de las otras dimensiones que hemos apuntado sobre la representación arqueológica. Más allá del fundamento empírico, el investigador transmite a estas obras de un modo más o menos directo sus asunciones e ideas previas (un ejemplo excelente de este problema puede verse en el trabajo de Klynne[6], sobre la reconstrucción de los palacios minoicos). Teorías, creencias e imágenes mantienen siempre una compleja interacción.

Pero como ya indicamos, una buena parte de los estereotipos e iconos que se difunden sobre las culturas del pasado lo hacen más allá de la supervisión de los arqueólogos. Afortunadamente éstos son cada vez más conscientes de la extraordinaria fuerza que tienen estos documentos para transmitir mensajes de un modo directo y con una gran carga emocional. Su enorme capacidad de propagación plantea además la necesidad de un ejercicio de responsabilidad, y constituye una llamada de atención sobre la importancia de nuestra implicación en el proceso de producción de las imágenes.

### *Arqueología visual y protohistoria peninsular*

En nuestro país debemos a los trabajos de autores como Gonzalo Ruiz Zapatero y Jesús Álvarez Sanchís una activa labor de toma de conciencia sobre el papel de la representación visual en el estudio arqueológico del pasado. Se ha analizado sobre todo la imagen como vehículo para reforzar los conceptos transmitidos en los manuales escolares, aunque también se han abordado otros soportes como el cómic y los medios de comunicación.

Si pasamos a hablar del mundo ibérico, al igual que en otros ámbitos de la Península, la principal ventana a través de la cual asoman las recreaciones visuales son los libros de texto. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con otros pueblos como los celtíberos, el imaginario escolar de esta cultura no ha sido analizado en profundidad.

La iconografía de las pinturas históricas inspirada en la evidencia arqueológica, pero sobre todo en los textos clásicos, pasa directamente a los manuales escolares, donde el tema de la heroica resistencia de ciudades y caudillos guerreros se presenta como ejemplo moral de un supuesto carácter nacional[7]. Al mismo tiempo se consolidan poderosos iconos como el de la Dama de Elche, imagen persistente de un pueblo digno de figurar entre las "altas" culturas del Mediterráneo. No es menos cierto, sin embargo, que

4 Delval 1990.
5 James 1996.
6 Klynne 1998.
7 Ruiz Zapatero y Álvarez Sanchís 1997, 41.

el régimen franquista ensalzará mucho más como quintaesencia del espíritu nacional a pueblos como los celtíberos, en virtud de su raigambre germánica y su idiosincrasia belicosa al tiempo que austera.

Fuera de este ámbito de los textos educativos, el recurso a las reconstrucciones visuales para el mundo ibérico ha sido muy limitado hasta tiempos recientes. Es a partir de los años 90 cuando, con la creciente demanda de un ocio basado en la cultura, empiezan a prodigarse las representaciones visuales en forma de ilustraciones para publicaciones, cartelería en los sitios arqueológicos o paneles explicativos en museos y "centros de interpretación". Si hablamos de iniciativas más ambiciosas por su amplitud temática y geográfica, es de justicia que mencionemos en primer lugar los proyectos realizados por el profesor Ricardo Olmos y su equipo, ya citados en la introducción de este trabajo.



Fig. 2. Evocación del trabajo doméstico en una de las ilustraciones elaboradas por Francesc Riart y Oriol García para el libro *El libro de los Iberos*. El Mèdol/Museu d'Arqueologia de Catalunya, Tarragona, 2000, 49.

Un factor que ha influido en la relativa abundancia de reconstrucciones visuales es el contraste en cuanto a la amplitud de la documentación disponible en las diferentes regiones. Así, en zonas como Cataluña o Levante, las extensas excavaciones en numerosos asentamientos proporcionaron desde la primera mitad del siglo XX un vasto registro de toda clase de actividades de la vida cotidiana[8]. Sobre esta base ha surgido una rica iconografía centrada en la arquitectura, el urbanismo, las actividades domésticas y los procesos de trabajo. Merece destacarse así el amplio uso de este tipo de recreaciones en el estudio de los poblados ibéricos valencianos (Sant Miquel de Lliria, Puntal dels Llops, Castellet de Bernabé, la Bastida de les Alcuses...). Por su parte en Cataluña son destacables iniciativas como las desarrolladas en el poblado ibérico de Alorda Park, o en la Moleta del Remei. El trabajo en este último se contextualiza además en una labor de difusión y formación más amplia desarrollada por Francisco Gracia y Gloria Munilla. Uno de sus frutos es de hecho uno de los limitados casos en los que se ha producido un volumen monográfico sobre la cultura ibérica recurriendo de manera extensiva al dibujo de reconstrucciones[9]. Hay otros proyectos como el desarrollado en Más Castellá de Pontós que también han dado lugar a abundantes imágenes para mostrar las actividades diarias en dicho asentamiento[10].

Hasta aquí hemos enumerado más que analizado las representaciones dibujadas del mundo ibérico, pero no queremos cerrar estas páginas sin poner el pié en ese extenso territorio que apenas empieza a ser explorado. Disponemos de un valioso material para valorar cómo han evolucionado nuestras ideas acerca

8 Esta situación contrasta con la de Andalucía, donde salvo contadas excepciones los espacios mejor estudiados han sido los funerarios.
9 Gracia Alonso *et alii* 2000.
10 Buxó, Pons y Vargas 1998.

de aspectos tan diversos como la naturaleza de las relaciones de clase, género o parentesco entre los iberos, el carácter de los rituales o las condiciones de vida y el uso del espacio. Siguiendo las propuestas de una de las especialistas más relevantes en el campo de la arqueología visual, se impone la necesidad de emprender un estudio sistemático planteando las preguntas adecuadas, para poner orden en la enmarañada realidad de las imágenes[11]. En ellas es posible identificar y aislar las convenciones que son utilizadas y que sostienen la creación de argumentos sobre cómo eran las sociedades pretéritas. Cada visión crea un repertorio iconográfico, transmite un variable nivel de autenticidad y evoca una determinada atmósfera. Contemplar a estos agricultores, guerreros, damas y campesinos inmersos en su mundo, nos plantea el interrogante de qué grado de familiaridad queremos conferir a "los otros" en nuestra aproximación a la historia.

## *Bibliografía*


Alonso González, P. y González Álvarez, D. 2013: "Construyendo el pasado, reproduciendo el presente: identidad y arqueología en las recreaciones históricas de indígenas contra romanos en el Noroeste de España", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXVIII, 305-330.

Buxó, R.; Pons, E. y Vargas, A. 1998: *El graner de l'Empordá. Mas Castella de Pontós a l'etat del Ferro*. Museo de Arqueología de Cataluña-Gerona, Gerona.

Champion, T. 1996: "The power of the picture: the image of the ancient Gaul", B. Molyneaux (ed.), *The cultural life of images: visual representation in archaeology*, New York, 213-229.

Delval, J. 1990: "La mano como instrumento de conocimiento", *Revista de Occidente* 104, 19-43.

Gracia Alonso, F., Munilla, G., Riart i Jou, F. y Quera, G. I. 2000: *El libro de los íberos. Viaje ilustrado a la cultura ibérica*, Museu d'Arqueologia de Catalunya, Tarragona.

Izquierdo Peraile, I., Mayoral Herrera, V., Olmos Romera, R. y Perea, A. 2004: *Diálogos en el país de los iberos*, Ministerio de Cultura, Madrid.

James, S. 1996: "Drawing inferences; visual reconstructions in theory and practice", B. Molyneaux (ed.), *The Cultural Life of Images: Visual Representation in Archaeology*, New York, 22-48.

Klynne, A. 1998: "Reconstructions of Knossos: Artists Impressions, Archaeological Evidence and wishful thinking", *Journal of Mediterranean Archaeology* 11, 206-229.

Martínez Quirce, F.J. y Mayoral Herrera, V. 1998: "Los iberos y sus imágenes: la difusión en CD-ROM de una propuesta científica", *Los Iberos, Príncipes de Occidente*, Actas del Congreso Internacional (Centro Cultural de la Fundación "la Caixa"12, 13 y 14 de marzo de 1998), Saguntum Extra nº 1, 225-230.

Molyneaux, B. L. (ed.) 1996: *The cultural life of images. Visual Representation in Archaeology*, New York.

Moser, S. 2009: "Archaeological representation: the consumption and creation of the past", B. Cunliffe, C. Gosden y R. Joyce (eds.), *The Oxford Book of Archaeology*, Oxford, 1048-1077.

Moser, S. 2012: "Archaeological visualisation: early artefact illustration and the birth of the archaeological image", I. Hodder (ed.), *Archaeological Theory Today*, Cambridge, 292-322.

Olmos Romera, R. (coord.) 2000: "El CD-Rom Los iberos y sus imágenes: una propuesta de análisis iconográfico de la cultura ibérica", *Archivo Español de Arqueología* 73, 309-318.

Ruiz Zapatero, G. y Alvarez Sanchís, J. 1997: "La prehistoria enseñada y los manuales escolares españoles", *Complutum* 8, 265-284.


11 Moser 2009, 1069.

# *Sens dessus dessous : lecture renversée d'un motif ibérique sur un vase peint d'Alcañiz*

Pierre Moret
CNRS, Université de Toulouse
José Antonio Benavente Serrano
Taller de Arqueología de Alcañiz

Par ses analyses iconographiques d'une subtilité et d'une profondeur inégalées, Ricardo Olmos a été le premier à montrer que l'image ibérique obéissait à des codes complexes et pouvait se prêter à plusieurs lectures non exclusives les unes des autres. Notre modeste contribution à l'hommage qui lui est rendu n'a d'autre ambition que de faire connaître un exemple particulièrement remarquable de cette polysémie.

Le vase en question provient du site de Tiro de Cañón, près d'Alcañiz, dans la province de Teruel[1]. Cette petite agglomération, située à 3 km au nord de l'*oppidum* d'El Palao[2], a connu sa plus grande prospérité à l'Ibérique récent, à partir du milieu du IIe siècle av. J.-C., avant d'être abandonnée définitivement vers le milieu du siècle suivant[3]. Une importante série de vases peints du style d'Azaila-Alloza[4], datables de la dernière phase d'occupation du site, y a été mise au jour. La plupart ont été publiés[5], mais celui qui va nous occuper est resté inédit[6].

Il s'agit d'un kalathos ibérique de grande taille à bord explané et panse cylindrique, dont ne subsiste qu'une partie du bord et un peu plus de la moitié supérieure de la panse (hauteur de la partie conservée: 24 cm). Il porte un riche décor peint cantonné dans des métopes, comme c'est souvent le cas sur la surface cylindrique de ce type de vases (Fig. 1). La seule métope qui soit conservée sur toute sa largeur est entièrement remplie par une combinaison répétitive de motifs végétaux stylisés, caractéristique de la céramique peinte de la vallée de l'Èbre, dont la structure et certains détails sont de lointains dérivés du motif hellénistique du rinceau de lierre. La composition s'organise symétriquement autour d'une tige végétale sinueuse. Deux éléments végétaux issus de cette tige se répètent dans chaque courbure, alternativement à droite et à gauche. Le premier élément est un motif discoïde plein, bordé d'une couronne de points, qui rappelle vaguement l'inflorescence en ombelle ou la grappe de baies du lierre. Placé dans l'axe de symétrie du rinceau, il et suspendu au bout d'un pétiole représenté par un trait en zigzag serré. Le second élément, d'aspect plus foliacé, est formé par deux bandes hachurées ondulées et parallèles qui se terminent en deux volutes séparées par une pointe, avec des variations sur lesquelles nous reviendrons.

1 Beltrán 1989-1990, Benavente 1989, 89.
2 Moret *et alii* 2012.
3 Benavente, Moret 2003.
4 Beltrán 1996, 111, Maestro 2010, 214.
5 Perales *et alii* 1983-1984.
6 Il est néanmoins reproduit sur l'excellent site web « *Flora y Fauna Ibérica* » de l'Université de Valence sous le numéro MFA0102 (http://www.florayfaunaiberica.org/ficha.php?idficha=1468, consulté le 28/02/2014).



Fig. 1. Kalathos incomplet de Tiro de Cañón (Alcañiz). Cliché P. Moret.

Ce décor n'a, à première vue, rien d'exceptionnel. On le retrouve sur presque tous les sites qui ont livré des vases à décor peint du style d'Azaila-Alloza (Fig. 2, b-c): sur huit vases du Cabezo de Alcalá (Azaila), sur deux vases d'El Castelillo (Alloza), et sur un autre vase de Tiro de Cañón[7]. À quoi on peut ajouter, sur les sites que nous venons de mentionner ainsi qu'au Cabezo de la Guardia (Alcorisa), une vingtaine d'occurrences d'un motif similaire semblable dans lequel le fruit rond bordé de points est remplacé par une terminaison pectiniforme (Fig. 2, a).

Cependant, à bien y regarder, le motif foliacé se présente sur le kalathos de Tiro de Cañón sous une forme originale. À Azaila et à Alloza, cet élément se termine soit par une volute simple (Fig. 2, c), soit le plus souvent par une feuille de lierre trifide (Fig. 2, a-b). Sur notre vase, deux volutes enroulées vers l'intérieur encadrent une pointe triangulaire, ce qui ne s'observe nulle part ailleurs. Mais surtout, ce motif n'est pas reproduit chaque fois à l'identique. Dans le premier méandre en partant du haut, les deux volutes sont symétriques et ont une forme simple et régulière. Dans le second, la pointe est plus allongée et la volute extérieure forme un cercle ponctué en son centre. Dans le troisième, la volute intérieure a presque disparu, remplacée par un simple trait formant un angle obtus, et la volute extérieure encercle un gros point. Ces variations sont surprenantes dans le traitement d'un décor dont l'effet esthétique est normalement fondé sur la stricte répétition d'éléments identiques.

Retournons maintenant le vase (Fig. 3): c'est une toute autre scène qui apparaît, dans une progression ascendante. Au niveau inférieur, le méandre de la plante est occupé par deux motifs végétaux stylisés, feuille et fruit. Au second niveau, la forme qui se penche vers le fruit n'est plus tout à fait la même : le point ajouté au centre de la volute supérieure suggère un œil dans une tête schématique vue de profil ; et la pointe qui se tend vers le sommet du fruit semble esquisser un geste. Au troisième niveau, la muta-

7 Perales *et alii* 1983-1984, 252; Flora y Fauna Ibérica 2014.



Fig. 2. Rinceaux du style d'Azaila-Alloza, d'après Flora y Fauna Ibérica 2014 (clichés M. M. Fuentes);
a: Tiro de Cañón, según Perales *et al.* 1983-1984, 235-236, n° 35;
b: Azaila, según Cabré 1944, fig. 58; c: Azaila, según Cabré 1944, fig. 64.

tion anthropomorphe du motif végétal s'accentue plus nettement encore. D'une part, la tête schématique se sépare complètement de la bande hachurée extérieure, alors que dans la variante précédente elle lui est encore attachée ; on a par conséquent l'impression de voir un corps humain s'individualiser à partir de la bande interne du motif d'origine. D'autre part, il est difficile de ne pas voir deux bras dirigés vers le fruit dans les appendices linéaires qui remplacent respectivement la pointe triangulaire médiane et la volute intérieure. Ce qui est conservé du quatrième niveau ne permet pas de savoir si cette transmutation progressait encore dans la suite de la composition.

Cette lecture alternative, rendue possible par le retournement du vase, suscite de nombreuses interrogations. La première : l'observateur moderne n'est-il pas tout simplement victime d'une illusion d'optique ? Des pertes de matière picturale n'ont-elles pas modifié le contour et les limites des surfaces peintes, altérant ainsi le sens apparent de la représentation ? Un examen attentif de la surface du vase permet d'écarter cette explication. La figure la plus anthropomorphe est située dans une partie peu usée où l'on peut suivre sans aucun risque d'erreur le tracé des coups de pinceau.

Deuxième interrogation : l'illusion anthropomorphique n'est-elle pas l'effet involontaire d'un tracé négligent ou malhabile ? Cette hypothèse ne peut pas être complètement exclue. Mais il est très peu probable qu'une accumulation de maladresses ponctuelles – des volutes inachevées, des traits interrompus trop tôt pour les uns, prolongés trop loin pour les autres – ait eu pour conséquence une composition qui donne une telle impression de progression maîtrisée, dans une gradation subtile entre le motif conventionnel d'origine et le profil humain sortant par étapes successives de son enveloppe végétale.

Admettons donc que l'effet soit voulu: il reste à l'expliquer. Nous ne sommes pas assez armés pour nous avancer très loin sur un terrain que nous préférons laisser aux spécialistes de l'image ibérique. Nous nous contenterons de quelques amorces de réflexion. Rappelons tout d'abord un fait que les analyses iconographiques oublient trop souvent : une représentation figurée n'est pas nécessairement

chargée de sens ou de symboles. Il peut s'agir – et nous serions tentés de dire : il s'agit souvent, quand nous avons affaire à de simples vases en terre cuite – d'une ornementation sans message particulier, dans laquelle le peintre ne recherche rien d'autre que de produire un effet décoratif agréable à l'œil, dans un registre étroitement limité par des traditions locales et des habitudes d'atelier, mais qui laisse toujours une marge de liberté aux fantaisies individuelles. Dans le cas qui nous occupe, on pourrait ainsi imaginer qu'en peignant le motif du deuxième méandre, le peintre ait raté l'exécution d'une volute et se soit rendu compte que le résultat faisait penser à une tête humaine. Il aurait alors sciemment accentué le caractère humain du motif dans le troisième méandre, par jeu, et l'on pourrait d'autant plus aisément parler de jeu qu'il faut retourner le vase pour que devienne reconnaissable une figure humaine astucieusement dissimulée dans un décor banal.



Fig. 3. Détail retourné du kalathos de Tiro de Cañón. Cliché et dessin P. Moret.

Mais on peut tout aussi bien avancer l'hypothèse d'un programme iconographique singulier, savamment mis en scène de façon à ce que son sens profond ne soit pas accessible de prime abord. Si l'on adopte ce point de vue, il n'est pas anodin d'observer que le détournement sémantique d'un motif décoratif apparemment neutre ne peut s'opérer que grâce au retournement physique de son support. La signification immédiate de l'image, associée à la position usuelle du vase, ne cède la place à un sens nouveau, ésotérique si l'on veut, qu'à partir du moment où le vase renversé perd son statut de récipient profane. La composition peut alors être analysée comme un tout. La variation du motif, d'un niveau à l'autre, indique que l'on a affaire à un récit décomposé en quatre scènes successives[8] qui forment ensemble une séquence narrative. Ce que nous montrerait alors ce récit en images, c'est la genèse d'un personnage qui émerge progressivement du végétal et finit, dans la troisième scène, par imposer ses mains sur le fruit de l'arbre sacré. Un parallèle s'impose entre cette scène et deux compositions célèbres d'Alcorisa et d'Azaila[9] où des personnages en posture d'orants élèvent la main au-dessus d'un motif phytomorphe[10] qui possède une tige en zigzag, comparable à celle qui supporte le fruit rond sur notre kalathos.

Nous ne prendrons pas parti entre les deux hypothèses que nous venons de suggérer : celle du clin d'œil anecdotique d'un artiste facétieux ou celle d'une savante composition se prêtant à dessein, selon l'orientation du vase, à deux lectures radicalement différentes. Il paraît difficile de privilégier l'une plutôt que l'autre en l'absence d'informations précises sur le contexte archéologique de la découverte de ce kalathos. On sait cependant que les vases richement décorés du style d'Azaila-Alloza proviennent souvent d'un secteur limité et particulier de l'habitat : c'est le cas à Azaila, et plus nettement encore à La Guardia

8 Puisque l'on devine avant la cassure la base d'une quatrième représentation du même motif.

9 Le Meaux 2004, 141 et fig. 12-13.

10 Olmos 1996, 15 ; Le Meaux 2004, 141. On a parfois voulu reconnaître dans ce motif une amphore (Beltrán 1996, 167), mais cette identification ne repose que sur une très vague analogie de forme.

de Alcorisa où les vases peints ont été mis au jour dans une seule pièce petite et aveugle qui a pu être interprétée comme un trésor[11]. Si le kalathos de Tiro de Cañón pouvait être mis en rapport avec un lieu de culte, il serait très tentant de le soumettre à la grille d'analyse mythologique que Ricardo Olmos avait élaborée pour les deux vases déjà cités d'Azaila et d'Alcorisa, en faisant appel comme lui à des notions de fécondation, d'éclosion et de métamorphose, aux frontières des règnes végétal et animal[12].

## *Bibliographie*


BELTRÁN, A. 1989-1990: "Notas sobre las excavaciones del yacimiento ibérico del Tiro de Cañon (Alcañiz) en 1968", *Kalathos* 9-10, 125-133.

BELTRÁN, M. 1996: *Los Iberos en* Aragón, Zaragoza.

BENAVENTE, J.A. et MORET, P. 2003: "El Palao en el contexto del Bajo Aragón íbero-romano", F. Marco Simón (dir.), *El poblado ibero-romano de El Palao (Alcañiz, Teruel). La cisterna*, Alcañiz (*Al-Qannis*, 10), 7-23.

BENAVENTE, J.A. (coord.) 1989: *Catálogo de la colección arqueológica de los Padres Escolapios de Alcañiz (Teruel)*, Zaragoza.

CABRÉ, J. 1944: *Corpus vasorum hispanorum. Cerámica de Azaila*, Madrid.

*Flora y Fauna Ibérica 2014*: Site web *Flora y Fauna Ibérica*, Departament de Prehistòria i Arqueologia de de la Universitat de València (http://www.florayfaunaiberica.org, consulté le 28/02/2014).

LE MEAUX, H. 2004: "L'ensemble céramique de la pièce singulière du poblado ibérique de Cabezo de la Guardia (Alcorisa, Teruel)", R. Olmos, P. Rouillard (coords.), *La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era). Seminario celebrado en la Casa de Velázquez (22-23 de enero de 2001)*, Madrid, 135-150.

MAESTRO, E. 2010: "Las armas en la cerámica ibérica aragonesa", *Gladius* 30, 213-240.

MORET P., BENAVENTE, J.A., MELGUIZO, S., MARCO, F. 2012: "El *oppidum* de El Palao (Alcañiz, Teruel): balance de diez años de investigación (2003-2012)", M.C. Belarte, J.A. Benavente, L. Fatás, J. Diloli, P. Moret, J. Noguera (coords.), *Iberos del Ebro. Actas del II Congreso internacional (Alcañiz - Tivissa, 16-19 de noviembre de 2011)*, Tarragona (ICAC, Serie Documenta, 25), 195-210.

OLMOS R., 1996: "Metáforas de la eclosión y del cultivo. Imaginarios de la agricultura en época ibérica", *Archivo español de arqueología* 69, 3-16.

PERALES, M. P., PICAZO, J.V., SANCHO, A. 1983-1984: "Tiro de Cañón (Alcañiz): los materiales cerámicos. I », *Kalathos* 3-4, 203-258.


11 Le Meaux 2004, 147.
12 Olmos 1996.

# *Les bronzes figurés des sanctuaires ibériques : le style de Castellar en question*

Gérard Nicolini
Professeur honoraire des Universités
Ancien Directeur des fouilles du sanctuaire de Castellar (1966-1989)

On sait que la grande majorité des bronzes ibériques proviennent de deux sanctuaires « rupestres », c'est-à-dire dont les offrandes étaient déposées dans et devant une caverne : Despeñaperros (Collado de los Jardines, Santa Elena) et Castellar (Los Altos del Sotillo). On connaît désormais la chronologie de ces sanctuaires et surtout mieux leurs fonctions dans le cadre de la nouvelle archéologie spatiale, aux limites du « territoire » de Castulo, dans les hautes vallées du Guadalén et de ses affluents, près des grandes voies de circulation, nord-sud à travers la Sierra Morena pour le premier, sud-ouest/nord-est de Castulo au Levant pour le second. Ils sont donc extra-urbains c'est-à-dire loin de l'oppidum chef-lieu Castulo et de l'oppidum secondaire Giribaile. La pleine activité des deux sanctuaires se situe entre le milieu du IVe siècle et le milieu du IIIe siècle avant notre ère[1].

La question que je voudrais présenter ici est celle des rapports stylistiques entre leurs bronzes figurés qui permettent de reconnaître ou non un style propre à chaque sanctuaire. Les hypothèses que je propose sont évidemment basées sur les trouvailles connues, et seront peut-être remises en questions par les trouvailles futures si les fouilles se poursuivent.

## *Les statuettes archaïques*

Il n'y a pas lieu de reconsidérer la datation des quelques statuettes archaïques, comme cela a été fait dans la recension de la publication des fouilles de Castellar, sous prétexte que des motifs orientalisants ou archaïques sont présents sur des objets du IVe siècle[2]. La toreutique orientalisante et archaïque existe dans la Péninsule depuis au moins le VIIIe siècle[3] ; elle n'a sans doute pas toujours été découverte dans un contexte contemporain. Des objets tels que des statuettes circulaient, il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'il s'en trouve à Castellar ou à Despeñaperros. En fait, on doit faire le départ entre un « thème » archaïque et une « facture archaïque ». J'ai traité de cette question il y a déjà bien longtemps, distinguant le véritable archaïsme de ce que j'avais appelé à l'époque l'« archaïsme conservé »[4]. Dans ce sanctuaire, une dizaine de statuettes sont de facture archaïque, comme cette statuette étrusquisante du musée de Barcelone qui

1 De la bibliographie considérable sur les bronzes figurés de ces deux sanctuaires, on retiendra en particulier Alvarez-Ossorio, 1941 (abrégé AO suivi du n° du catalogue), Lantier 1917. La bibliographie générale est regroupée dans ces publications récentes : Nicolini *et alii* 2004, Rueda Galán 2011.

2 Moret 2006, 317.

3 Jiménez Ávila, 2002.

4 Nicolini 1976, Nicolini 1977a, Nicolini 1978.

ne peut dater que du VIe siècle (Fig. 1)[5], et sont bien archaïques, et il faut donc admettre l'hypothèse d'une fabrication en dehors du sanctuaire de Castellar et d'une importation sur place à l'époque du fonctionnement du sanctuaire, de 350 à 250 environ, car ces objets sacrés ont été conservés comme tels, pour être finalement offerts à la divinité de Castellar entre ces deux dates. Les exemples d'objets sacrés longtemps conservés sont légion dans le domaine ibérique et ailleurs, à toutes les époques. Il s'ensuit que ceux-là ne peuvent entrer dans le « style de Castellar », puisqu'ils ont été manifestement fabriqués ailleurs, antérieurement. Ajoutons d'autre part que l'existence d'un atelier à Castellar est prouvée par la présence de tessons de creusets, de coulée ou de coupellation, bien qu'aucun des foyers découverts n'ait pu être interprété comme les restes d'un four ou d'une fonderie. On a également découvert un burin de fer qui a manifestement servi à graver les statuettes de bronze après refroidissement (*cf.* note 1).

### *La parenté entre certains types de Castellar et de Despeñaperros*

On trouve à Castellar des statuettes qui pourraient provenir de Despeñaperros. Ceci suffirait donc à prouver que les statuettes voyagent, au moins entre les deux sanctuaires, mais pas certainement que ce dernier a commencé son activité avant Castellar[6]. On peut aussi constater que les types de Despeñaperros ont été imités à Castellar, aussi bien féminins[7] que masculins[8]. L'imitation se reconnaît à son exécution en général plus sommaire que l'original. Cependant on ne peut exclure un risque d'erreur dans cette identification car certaines pièces d'un type commun aux deux sanctuaires ont très bien pu être fabriquées à Despeñaperros et offertes à Castellar et *vice versa*. Il est également curieux que dans les « types mixtes », c'est-à-dire les types comprenant des statuettes masculines et féminines, particulièrement dans les nus, on peut trouver l'homme à Despeñaperros et la femme à Castellar[9]. La confusion est encore plus facile dans le domaine des pièces schématiques comme on le verra *infra*. On a cru pouvoir déterminer l'origine des pièces par des analyses métallographiques, mais la tentative s'est révélée infructueuse, car les pièces des deux sanctuaires se divisent à peu près également grosso modo en quatre catégories : 1) bronzes à l'étain, 2) bronzes à l'étain et au plomb minoritaire, 3) bronzes au plomb et à l'étain minoritaire, 4) cuivre sans étain à Castellar mais qui pourrait exister à Despeñaperros (*cf.* note 1). La présence de plomb, ajouté volontairement, pourrait s'expliquer par la faculté de ce métal à rendre plus facile la gravure des détails sur la surface des pièces après la coulée. Et il n'est pas certain que les éléments-traces, comparés à ceux trouvés dans les minerais de mines antiques connues, pourraient le déterminer[10]. Dans ces conditions, comment définir les caractéristiques d'un style de Castellar ? Le seul moyen valable est de dégager les types qui ne se trouvent qu'à Castellar et sont absents à Despeñaperros. Mais cela n'a rien d'absolu car on découvre de temps à autre sur le marché des antiquités des statuettes sans provenance connue qui

5 Nicolini 2013.

6 Le problème a été traité dans la publication des fouilles publiée en 2004. La chronologie des deux sanctuaires est à peu près la même.

7 On citera entre autres les dames mitrées et voilées Lantier 1917, 84-85, pl. XVII-XVIII qui peuvent passer pour des imitations plus ou moins adroites de AO 36.

8 Notamment l'orant en tunique courte, *ibid.*, 72, pl. II-2., qui semble s'inspirer de AO 256, mais dans ce dernier cas, si imitation il y a, elle n'est guère inférieure en qualité au modèle.

9 Par exemple le type semi-schématique de l'orant aux avant-bras dressés, Nicolini, 1977b, n°45 (homme de Despeñaperros), n°46 et 47 (femmes de Castellar).

10 Nicolini 1969, 114-115. Voir aussi les deux ouvrages récents cités en note 1.

peuvent appartenir à l'un ou l'autre des sanctuaires ou même provenir d'ailleurs[11]. On aura avantage à considérer les types de Castellar en partant des plus « réalistes » et en allant jusqu'aux plus schématiques. Nous considérons d'ailleurs *infra* le schématisme caractéristique de Castellar[12]. Il est bien entendu impossible dans le cadre de ce court article de décrire l'ensemble de ceux-ci, je me contenterai des plus caractéristiques.



Fig. 1. Homme avec perruque, en manteau, archaïque (Hombre con peluca y manto, arcaico). Barcelona 14479.

### *Les types féminins spécifiques de Castellar*

La plus fameuse des statuettes féminines est la dame mitrée avec « disques d'oreille » et grand collier à bulle, longtemps appelée « *la sacerdotisa de los collares* »[13] qui semble une imitation de la sculpture en pierre, comme d'ailleurs d'autres pièces de Castellar et Despeñaperros, mais elle paraît unique à Castellar. On trouve ensuite plusieurs types de femmes sans mitre, en robe portant un voile qui paraissent de condition plus modeste que celles citées plus haut. L'une insiste sur les formes féminines et montre un sexe féminin à travers la robe[14]. L'autre est plus massive et peut-être plus réaliste[15]. Dans cette évolution vers la schématisation, on trouve ensuite une femme qui paraît mitrée et vêtue d'une robe, mais qui présente encore les indices sexuels *sur* la robe[16]. On citera ensuite une dame particulièrement touchante par son regard suppliant, mitrée et voilée vêtue d'une robe ou d'un manteau à rabat, les bras plaqués au corps, parsemée de coups de burin après coulée, étape suivante dans la schématisation[17]. La suivante, tout aussi suppliante, n'a pas de mitre mais son voile descend derrière jusqu'aux pieds, sa robe se devine à peine[18]. Nous ne sommes pas encore au bout de la schématisation avec les deux pièces suivantes : la première présente un volume où la tête, les seins, les bras sont à peine suggérés, la seconde, arquée en arrière en signe de respect, ne révèle sa féminité que par la pointe sur la tête qui suggère la mitre et le voile qui couvre le dos[19]. Si l'on avance encore dans la schématisation, on trouve un rendu de la tête à face triangulaire surmontée d'une pointe, où les yeux sont marqués par de petits cercles frappés au perloir. Le triangle de la tête représente

11 Par exemple le groupe équestre de El Salobral, *ibid.*, 57-59, pl. I, 1-5, aujourd'hui au Musée des Antiquités Nationales de Saint Germain en Laye, à rapprocher de certaines pièces de Despeñaperros, comme AO 593, probablement antérieur à la pièce de La Bastida, *ibid.* datée par la céramique de la fin du vᵉ siècle a.C., deux pièces qui sont donc indubitablement antérieures au ɪvᵉ siècle.
12 Nicolini 2013.
13 Lantier 1917, 89, n° 858, pl. XXIV-1 ; Nicolini 1977b, n° 51, Barcelone 14445.
14 Nicolini 2013, Barcelone 14457.
15 *Ibid.*, (face) ; Nicolini 1977b, n° 72 (profil).
16 Nicolini 2013, Barcelone 14472.
17 Nicolini 2013, Barcelone 14478; Nicolini 1977b, n° 52.
18 Nicolini 2013, Barcelone 14473; *Bronces ibéricos* n° 83.
19 Nicolini 2013; Lantier 1917, pl. XXVII-18.

en fait le visage encadré des deux roues de tempes et le menton, la pointe derrière ce triangle équivalant à la mitre (Fig. 2)[20]. Il y a même une autre pièce dans le livre de Lantier encore plus extraordinaire où la face est encadrée de trois pointes, deux pour les roues et une pour la mitre[21]. Finalement, on arrive à une figurine en baguette surmontée d'une pointe qui signifie : femme, où l'on devine l'offrande des pauvres. Une statuette de femme nue est à mettre à part, elle peut paraître « réaliste » et non schématique, portant pour tout vêtement une sorte de diadème. En fait, elle simplifie à l'extrême les formes pour mettre en valeur les indices sexuels, seins et vulve, les jambes légèrement écartées, c'est l'expression pure de la fécondité, comme tant d'autres[22].



Fig. 2. Femme schématique mitrée, enveloppée dans son voile (Mujer esquemática con mitra, envuelta en su velo). Barcelona 14474.

### *Les types masculins spécifiques de Castellar*

Il y a moins de types masculins que de types féminins. Les hommes nus sont très particuliers, avec généralement un traitement exagéré du sexe, comme parfois à Despeñaperros. On signalera d'abord un homme sur un socle à chevelure réduite à un bourrelet, tête allongée à grands yeux et menton en pointe, nombril creux et sexe saillant, jambes très courtes[23]. Vient ensuite toute une série de guerriers nus, plus ou moins schématiques où l'on insiste sur la représentation des armes, surtout la falcata et la caetra, et du sexe très proéminent qui exprime la virilité, la fécondité et surtout la force. Sur ce dernier, la falcata est réduite à un minuscule fuseau et la caetra à un petit disque tenu en main[24]. Enfin une série n'est vêtue que d'un ceinturon, présentant la paume de ses mains à la divinité pour en recueillir les bienfaits. Les tétins sont figurés par de petits cercles frappés au perloir, mais le sexe est absent[25]. La signification d'une telle représentation nous échappe, au contraire de la précédente. La place nous manque ici pour exposer tous les types de schématisation masculine. Les figurines en baguette masculine se différencient simplement des féminines par leur tête ronde dépourvue de pointe[26].

20 Nicolini 2013; Lantier 1917, pl. XXVI-2.
21 *Ibid.*, pl. XXVI-4.
22 *Ibid.*, pl. XX-14; Nicolini 2013.
23 Nicolini 1977b, n° 10, Barcelone 14468; Nicolini 2013.
24 Nicolini 1977b, n° 68, Barcelone 14433; Nicolini 2013.
25 Nicolini 1977b, n° 87, Barcelone 19283; Nicolini 2013; Lantier 1917, pl. VIII-6.
26 *Ibid.*, pl. X-13. Il y a quelques rares exceptions : dans nos fouilles des dernières campagnes, on a trouvé une figure de cuivre plate de femme, très schématique qui présente une tête ronde, Nicolini *et alii*, 2004, 105, fig. 50.

### *Le style de Castellar*

Certains auteurs, desquels je fais partie, ont avancé que le sanctuaire de Castellar était avant tout celui des femmes par le fait du plus grand nombre de types féminins, de la quasi absence des armes et pour bien d'autres raisons[27]. Il apparaît de ce qui précède qu'il existe bien un « style de Castellar » qui a certains rapports avec celui de Despeñaperros, mais qui possède néanmoins son évidente originalité. On a souvent dit, Lantier le premier dans son ouvrage, que le style de Castellar était plus grossier que celui de son voisin, plus élaboré, plus réaliste en un mot.

Il s'agit en réalité de bien autre chose. Au début du xxe siècle, on admirait le « bon art » dont le critère était encore l'art grec. P. Paris dans son ouvrage de 1903, *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive,* ne peut donc encore pressentir la signification des bronzes ibériques, ni Lantier en 1917 dans son livre sur Castellar. Il faudra attendre ses *Bronzes votifs ibériques* de 1935, pour qu'il entrevoie cette signification. Mais à l'époque, les goûts ont changé. Le surréalisme est passé par là et on apprécie les arts « primitifs », l' « art nègre », etc. Les collections de bronzes ibériques se multiplient, comme je l'ai expliqué dans mon livre de 1969, *Les bronzes figurés des sanctuaires ibériques* et mes ouvrages plus récents. Les statuettes de Despeñaperros, plus proches de la réalité, plus « grecques » si l'on veut, n'ont désormais plus été préférées à celles de Castellar. C'était l'époque où Picasso, grand amateur de bronzes ibériques, constituait sa collection. Gustavo Gili son ami éditeur de Barcelone, fut sollicité par lui pour trouver un auteur pour écrire un nouvel ouvrage sur le sujet. Mon collègue et ami Eduardo Ripoll m'adressa à lui et le résultat fut mon livre bilingue de 1977, qui parut malheureusement après la mort de Picasso.

J'y expliquai de nouveau que les bronzes ibériques ne cherchent pas une conformité à la réalité comme certaines pièces de l'art grec post-classique ou hellénistique : ils expriment la présence au sanctuaire de celle ou celui qui les offrent à la divinité, indiquant son genre (femme, homme), sa qualité (prêtre, guerrier, etc...), expriment sa prière, voire sa supplication (geste, attitude, etc..), demandent sa protection, la fécondité, la guérison etc... Pour tout cela ils n'ont pas besoin d'être réalistes, il leur suffit de suggérer. L'art de Castellar remplit parfaitement ces fonctions, aussi bien que celui de Despeñaperros, mais plus simplement. Ce n'est pas un art grossier, c'est un art épuré, simplifié, qui fait donc largement appel au schématisme, et ceci dès le début du fonctionnement du sanctuaire au milieu du IV^e^ siècle a.C., comme nos fouilles l'ont montré, qui n'ont d'ailleurs produit que des figurines schématiques. On ne sait évidemment dans quelle mesure intervient le facteur économique dans la schématisation : le bronze schématique doit valoir moins cher que le plus élaboré.

Je suis heureux d'offrir ce petit texte à mon ami Ricardo Olmos, avec lequel j'ai souvent abordé le sujet et qui a lui-même souvent traité de la signification des images de l'art des anciens Ibères, dont il faut reconnaître que les bronzes figurés constituent un important chapitre.

27 Nicolini *et alii* 2004, 157-160.

## *Bibliographie*


Alvarez-Ossorio, F. 1941: *Museo Arqueológico Nacional, Catálogo de los exvotos de bronce, ibéricos,* Madrid. (abrégé AO suivi du n° du catalogue).

Jiménez Ávila, J. 2002: *La toréutica orientalizante en la Península Ibérica,* Biblioteca Arqueológica Hispánica 16, Real Academia de la Historia 16, Madrid.

Lantier, R. 1917: *El santuario ibérico de Castellar de Santisteban,* Madrid. (Lantier, *Castellar)*.

Moret, P. 2006: " Compte rendu de: G. Nicolini, C. Rísquez, A. Ruiz y N. Zafra, *El santuario ibérico de Castellar, Jaén. Investigaciones arqueológicas 1966-1991 " Mélanges de la Casa de Velázquez* 36-1/2006, p. 315-317.

Nicolini, G. 1969: *Les bronzes figurés des sanctuaires ibériques,* Paris.

Nicolini, G. 1976: " Quelques aspects du problème des origines de la toreutique ibérique ", *Simposi Internacional, Els origens del món ibèric, Ampurias* 38-40, (1976-78), *Barcelona-Empúries,* 463-486.

Nicolini, G. 1977a: " Sources orientales et grecques de la toreutique ibérique ", Actes du Ive *Colloque international sur les bronzes antiques, Lyon 17-21 mai 1976,* Lyon, 131-140.

Nicolini, G. 1977b: *Bronces ibéricos,* Barcelona.

Nicolini, G. 1978: " Quelques exemples de l'influence de l'archaïsme grec sur la plastique ibérique ", *Actas del V Congreso Español de Estudios Clásicos, Madrid 1976,* Madrid, 809-834.

Nicolini, G., Rísquez, C., Ruiz, A. y Zafra, N. 2004: *El santuario ibérico de Castellar, Jaén, Investigaciones arqueológicas 1966-1991,* Sevilla.

Nicolini, G. 2013: "Los cien años de Castellar: del campo de excavaciones a la arqueología espacial. Un recorrido visual a través del archivo G. Nicolini", C. Rísquez Cuenca y C. Rueda Galán, (eds), *Santuarios Iberos: territorio, ritualidad y memoria. Actas del Congreso: el Santuario de La Cueva de la Lobera. Castellar (Jaén) 1912-2012,* Jaén, 27-56.

Rueda Galán, C. 2011: *Territorio, culto e iconografía en los santuarios iberos del Alto Guadalquivir,* Jaén.

# *Sobre las imitaciones ibéricas*

Virginia Page del Pozo, José Miguel García Cano
Museo Arqueológico el Cigarralejo, Mula (Murcia) - Universidad de Murcia

Han pasado más de 25 años, desde que publicamos de la mano de Ricardo Olmos, un tipo especial de producciones de cerámica ibérica, a las que denominamos genéricamente "imitaciones de cerámica ática"[1]. Si bien no se trataba de una creación uniforme a nivel tipológico, ni decorativo y posiblemente tampoco, a nivel funcional y, del mismo modo; también apreciamos unas marcadas diferencias en cuanto a la calidad técnica de las pastas y acabados de los distintos recipientes englobados en este grupo, pero todas ellas presentaban un nexo en común. Efectivamente, tratándose de cerámicas ibéricas, realizadas en alfares autóctonos y, decoradas mayoritariamente, con los motivos geométricos típicos de esta cultura, las formas copian o están inspiradas, en los productos de cerámicas áticas que aparecen muy bien representados, en un buen número de yacimientos protohistóricos peninsulares.

Obviamente, los íberos tienen una producción cerámica amplísima, a nivel formal y funcional, perfectamente adaptada a las necesidades de la población (dieta, consumo, iluminación, almacenamiento, industria, ritual,...) y que cubre, por lo tanto, todas sus necesidades cotidianas, sociales o espirituales[2]. Lo que podemos apreciar principalmente a partir del s. IV a.C., coincidiendo con la avalancha de importaciones cerámicas griegas, que llegan a nuestras costas, de forma masiva y selectiva[3]. Así encontramos en los distintos asentamientos ibéricos, unos tipos que se repiten continuamente, principalmente la vajilla ática de mesa; o recipientes para banquetes, aunque no falta algún elemento más exótico como *lekanides*, o *pelikes*[4]. En el s. IV a.C., la cerámica griega se convierte en un artículo imprescindible para muchos iberos, vinculada a su vida, para acabar, una buena parte de las mismas dentro de algunas tumbas como urna contenedora de los restos calcinados del difunto, o formando parte del ajuar funerario u ofrenda, como un elemento más de prestigio e indicativo del rango social y poder adquisitivo del personaje allí enterrado. En esta época, las importaciones son un importante marcador social, sobre todo, en el sureste peninsular, pero se vinculan tanto a las élites como a un amplio sector de la población.

Entre otras cuestiones, la importancia de las importaciones áticas, radica en que, los íberos las reciben, las emplean, aunque posiblemente con una función muy diferente para la que fueron concebidas y sobre todo, en que contribuyeron a la propia configuración y enriquecimiento de la tipología ibérica, puesto que a partir de este momento, vemos una proliferación en cuanto a las formas en la cerámica ibérica fina. Investigadores como M. Tarradell y E. Sanmartí Grego (1980) constataron la uniformidad

1 Page del Pozo 1984.
2 Sala Selles 2009, 55.
3 García Cano y Page 1994; García Cano 2003.
4 García Cano y Gil 2010.

tipológica de la cerámica ibérica en el período antiguo, ya que las mismas formas y decoraciones se hallaban distribuidas en todo el territorio ibérico; sin embargo, a partir del s. IV a.C. a raíz de estas importaciones masivas de importaciones áticas, apreciamos una diversificación de los repertorios formales y decorativos que ha acarreado la fragmentación de los estudios sobre la cerámica ibérica desde sus ámbitos regionales.



Fig. 1. Vaso de perfil quebrado. Tumba 28 de la necrópolis de la Senda (Jumilla). Dibujo: Virginia Page y J.A. Gil.

Es decir, que en la cerámica ibérica vemos una línea evolutiva a lo largo del tiempo, a la que habría que añadir un enriquecimiento tipológico y determinados elementos que en momentos concretos, influyen o condicionan la morfología y a veces la decoración –nunca los procesos técnicos– de ciertos recipientes. Así aparecen nuevas formas, como ocurre con la imitación de vasos áticos, como las crateras o distintos modelos de copas, o incluso adoptan motivos decorativos típicamente griegos (ovas, ajedrezados, palmetas,...), entremezclados con sus propias pinturas geométricas, no escenas figuradas completas[5]. No obstante, conocemos alguna excepción como la decoración de un vaso caliciforme, publicado por el profesor Pedro Lillo[6] en el que, sobre la pintura rojiza se ha practicado un esgrafiado, o perfilado de los detalles, al marcarlos con un punzón. Además del tallo con hojas acorazonadas que recorre el cuello, el cuerpo se ha dividido en cuatro metopas con un león, un grifo y un toro, entre una profusa decoración formada por un friso de volutas u olas encrespadas, un árbol y palmetas. Imita técnica y decoración. Esta composición recuerda a la de la tapadera de *lekanis* encontrada en la tumba 146 de la necrópolis del Poblado de Coimbra del Barranco Ancho de Jumilla[7]. Desgraciadamente esta pieza procede de una colección particular y desconocemos el contexto y otros datos que nos aportaran alguna luz sobre su cronología. No obstante, por similitud con las palmetas pintadas y esgrafiadas en un vaso de perfil quebrado de la necrópolis de la Senda[8] podríamos datarlo a finales del V o primeros años del IV a.C. (Fig. 1).

El grupo de "imitaciones" o "recreaciones" de formas importadas nos proporciona algunos datos valiosos sobre la sociedad que los creó. Pero sobre todo, más que conocimiento, nos introducen interrogantes tales como el motivo que los indujo a reproducirlas o reinterpretar estos productos exóticos. Quizás el indígena los reclama ante la llegada de una vajilla importada, de lujo y por tanto, no asequible a toda la población. Los alfareros realizarían una producción más económica, destinada a satisfacer esa demanda.

5 Olmos Romera 1990, 41.
6 Lillo 1989-1990.
7 García Cano y Gil 2010, 83-101, en donde se recogen otros paralelos aparecidos en la Región de Murcia, como La Bastida –Totana– o Fortuna, con lo que demuestra que no se trata de un caso aislado y que este tipo de motivos pudo servir de inspiración al caliciforme que nos ocupa
8 Page *et alii* 1987, 50-53; García Cano 1997, 146-148, figura 7S.

Otro punto sería sobre la pertenencia social del personaje al que debemos el encargo, a una clase determinada, ¿élite o clase elevada; indígena o extranjero? Contamos en el sureste peninsular, con un pequeño grupo de imitaciones que se caracterizan por ser copias perfectas en cuanto a la forma y proporción del recipiente; carecer de la decoración pintada típica ibérica que se ha sustituido por el alisado, incluso bruñido de la superficie del vaso y la aplicación de un engobe rojizo que la recubre, muy perdida en algunas ocasiones y por último, ser objetos usados en los *symposia* como contenedores de vino como: crateras de campana (Cigarralejo) y de columnas (Castellar Colorat en Crevillente y Puntal de Salinas)[9], Cabezuelas de Totana y Villena[10], los dos *stamnoi*[11] y copas en la necrópolis del Salobral[12]. A falta del análisis de las pastas, todas ellas parecen provenir de una misma alfarería y haber sido torneadas por unas mismas manos. Las que han podido datarse son del primer cuarto del s. IV a.C.

El hecho de sustituir esa decoración pintada, tan abigarrada, al gusto indígena, por el alisado y pintura rojiza que podría evocar al barniz negro de las cerámicas áticas, nos lleva a lanzar la hipótesis de que realmente estas piezas tan excepcionales fueron encargadas por un colono o comerciante griego para poder usarlas en sus propias celebraciones. De ahí que, a diferencia con la mayoría de las crateras ibéricas, se haya respetado la proporcionalidad del diámetro de la boca, con respecto a la anchura y profundidad de la pieza, con el fin de poder introducir la copa o jarra, en ella y servirse así directamente, al modo griego. Costumbre que hoy por hoy, resulta impensable para la sociedad ibérica, puesto que indicaría un grado de "helenización" poco probable. Quizás esos recipientes, una vez amortizados, pasaran a unas segundas manos, ya indígenas, que les dieron un uso muy diferente, al menos en la mitad de los casos, como urna cineraria.

Otro de los interrogantes, respecto a la mayoría de las imitaciones de diferentes calidades, sería acerca del uso dado a las mismas por parte de su propietario, además del funerario, dato que con los datos que poseemos actualmente, es difícil de determinar. También resulta de interés el hecho de que unas determinadas formas se repitan continuamente, caso de las crateras de campana y de columnas, véase por ejemplo la cantidad de crateras ibéricas de columnas procedentes de Andalucía[13] desechando otros modelos griegos que también se reciben a través de los intercambios comerciales, como las *lekythoi*. Seguidamente llama la atención las diferencias de calidad entre unas y otras imitaciones. En contadas ocasiones, la réplica formal es exacta, generalmente las más antiguas, pero en la mayoría de los casos, la pieza se adapta a los gustos y necesidades del indígena que hizo el encargo, siendo la pieza, apenas un eco más o menos alejado del original. Aunque en estos últimos ejemplos, las partes esenciales que definen la forma o la función del recipiente, siempre están presentes, como las columnillas en las crateras de columnas, o el labio colgante y la cazoleta central en los platos de pescado.

Habría que destacar por tanto, el carácter artesanal de todas ellas, es decir, no se trata de una producción en serie. Hay una gran diversidad local en función de la variedad de productos importados a los que pretenden emular. Del mismo modo interviene la creatividad de los diferentes artesanos alfareros ibéricos, que realizan las cerámicas con una sensibilidad distinta, así como por último, la demanda de estos productos por parte de sus consumidores (Fig. 2).

9 Sala Selles 2009, 57 y 60.
10 Page del Pozo 1984.
11 Page del Pozo 1995, 144.
12 Blánquez Pérez 2001, 125.
13 Pereira Sieso y Sánchez Fernández 1987.

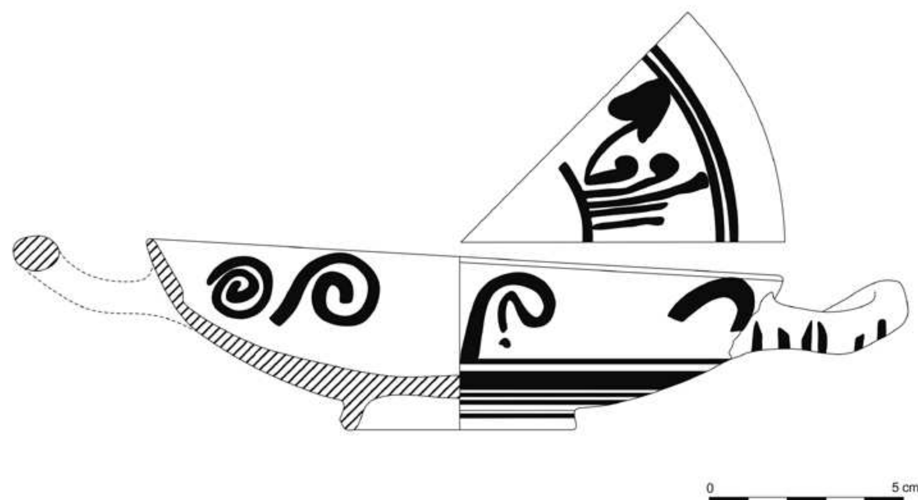



Fig. 2. *Kylix* ibérico de pie bajo y moldura en el borde interno. Tumba 11 de la necrópolis del Castillejo de los Baños (Fortuna). Dibujo: Antonia Aguilar y Mª José Acosta.

Esta carencia de uniformidad no es más que el reflejo de la propia sociedad ibérica en cuanto a su variabilidad en todos los aspectos posibles, tales como: la propia ubicación de los asentamientos, las relaciones comerciales, contactos o influjos llegados del exterior y un largo etcétera que nos muestra la disparidad de la sociedad ibérica reflejada en sus diversas tribus desde el noreste peninsular, hasta la Alta Andalucía, con sus diferentes procesos sociopolíticos y económicos.

Por último habría que tratar sobre el tema de la cronología y si coexisten con la que pretenden emular. Hay ejemplos de coexistencia en un mismo entorno, de original y reproducción ibérica. Pero ciertas formas, como las crateras de columnas ibéricas proliferan cuando en Grecia ya no se fabricaban. Podemos pensar en que el alfarero copia una imitación anterior, de modo que el íbero que el comprador, nunca llegó a ver un modelo original.

Si hacemos un barrido por los yacimientos ibéricos de todo el ámbito peninsular, encontraremos una tipología de imitaciones muy completa. Los iberos reinterpretan y adaptan a su vajilla prácticamente todas las formas cerámicas que llegan a la Península, pero no las localizamos todas en un solo yacimiento, ni como ya apuntamos anteriormente, se repiten con la misma intensidad en los diversos asentamientos, lo que demuestra que unas tuvieron más aceptación que otras, aunque desconozcamos el motivo. Si queremos recoger completa la tipología cerámica de imitaciones, o de adaptaciones ibéricas de importaciones griegas, tendremos que rastrear por toda el área peninsular. Comprobaremos que resulta difícil el no encontrar al menos una, en cualquier estación ibérica, dato que podemos comprobar al mirar las tipologías cerámicas realizadas por los distintos autores, referidas a asentamientos concretos, como la Bastida de Mogente, Toya, Puntal dels Llops etc.[14]. Pero una copia aislada en un yacimiento concreto no es indicativa de lo que realmente supuso en la producción indígena la fabricación de estas piezas. Ya que pudo deberse a diversas causas, como un encargo puntual de un indígena, colono o comerciante a una alfarería, para

14 Aranegui y Pla 1981; Bonet Rosado y Vives-Ferrandiz Sánchez 2011, 153-159; Pereira Sieso 1979; Bonet Rosado y Mata 2002; Mata y Bonet 1992; Aranegui y Pérez Ballester 1990.

el uso de la misma con una finalidad específica; el deseo de innovar por parte del alfarero o, demanda de importaciones y al no poder acceder a ellas, se reproducen. ¿Estética, significado social o funcionalidad del recipiente? Las causas o el motivo pueden ser múltiples en cada asentamiento o producción concreta. Hay que ahondar en el estudios de los materiales aparecidos en yacimientos completos, en donde coexisten gran cantidad de producciones autóctonas sean o no de imitación o influjo griego, con otras importadas.

Sobre la repercusión o incidencia de la cerámica griega en la cerámica ibérica de la Región de Murcia realizó un estudio José Miguel García Cano (en prensa), en tres necrópolis muy conocidas por haber sido ampliamente excavadas: Necrópolis de la Senda con sus 47 tumbas y 158 del Poblado de Coimbra del Barranco Ancho, más de 200 para este complejo ibérico jumillano. Cuarenta y tres sepulturas en la necrópolis del Castillejo de los Baños (Fortuna) y por último, la necrópolis de El Cigarralejo (Mula), 547 tumbas.

Lo que supone el estudio total de 795 ajuares funerarios, que presentan las siguientes particularidades: se trata de contextos cerrados y fáciles de datar gracias a las importaciones que aparecen entre los ajuares funerarios de las tumbas; han sido excavados sistemáticamente en extensión y profundidad a lo largo de varios años; son productos bastante homogéneos que pertenecieron al grupo social que usó la necrópolis para enterrar a sus familiares y allegados a lo largo del tiempo; y al tratarse de contextos cerrados, pueden relacionarse todos los objetos de cada una de las tumbas, con los restantes procedentes de otras sepulturas de similar cronología, de esta manera comprobaremos si existe una relación entre la coexistencia de piezas originales de importación con "copias" indígenas en una misma sepultura.

El porcentaje de imitaciones en relación con la producción de la cerámica ibérica fina del yacimiento, que en todos los casos resulta bastante minoritario en relación al número total de objetos cerámicos que podemos encontrar en cualquier asentamiento de época ibérica.

El porcentaje reducido de imitaciones ibéricas en proporción con las importaciones áticas.

Variedad tipológica de las imitaciones y de las importaciones. Lo que nos permite comprobar si se reproducen las importaciones que llegan a un determinado asentamiento ibérico y no otras formas. Aunque al no estar agotadas las excavaciones en estas estaciones ibéricas, en caso negativo, puede deberse a que la importación a la que intentan emular, no se haya encontrado aún o, se destruyera en la antigüedad, no quedando ningún vestigio de la misma.

Posible relación entre las imitaciones y la riqueza del ajuar.

O si pudieran estar vinculadas con el sexo del difunto, o con su status social, o con cualquier otro elemento característico que nos permitiera encontrar un nexo en común entre los ajuares funerarios que contienen imitaciones de formas importadas.

Después del análisis podemos concluir:

1. En general son copias repetitivas y poco exactas (cratera principalmente de columnas y de campana y copas genéricas de pie bajo que recuerdan a las *kylikes* o *kylix-skyphoi*).
2. No se copia todo lo que se recibe. Y viceversa, es decir hay imitaciones de vasos griegos que de momento, no se han encontrado las importaciones a las que evocan.
3. El influjo no sólo es griego o itálico sino también púnico, con lo que resulta difícil definir su procedencia. Determinadas piezas poseen una especial simbología y se producen en diversos contextos mediterráneos, como los vasos plásticos en forma de paloma o granada.
4. Reflexionar sobre el papel tan importante que jugaron los prototipos grecoitálicos desde finales del s. IV y III a.C. preparando el camino para la penetración comercial de la vajilla romano republi-

cana de barniz negro en el mundo ibérico. Precisamente por que los iberos se habían habituado al uso de una verdadera vajilla doméstica, resultaban una clientela propicia a recibir las nuevas importaciones que también serán imitadas. Incluso hay producciones en alfarerías peninsulares de vasos itálicos, como es el caso de Libisosa, aunque no podremos hablar de imitaciones, pero, algunos de estos productos pudieron usarlos los habitantes de la zona[15]. O, los talleres locales de Ibiza, que cuentan con su propia producción de cerámicas de barniz negro, una parte importante de las cuales se dirigían a satisfacer la demanda de la clientela ibérica.

5. Hay copias de vajilla de mesa o de *simposium*, y de recipientes relacionados con el ritual funerario o suntuario, como vasos plásticos, *kerna*, *gutti*, caliciformes..., e incidir en la cierta permeabilidad de la población indígena ante los estímulos foráneos
6. Destacar el carácter local de las producciones y su variación de tipos de un área a otra, lo que no ha de extrañarnos debido al gran desarrollo de la alfarería ibérica. Así vemos un claro predominio de crateras en Andalucía, Alicante y Murcia, copas en todo el sureste y levante, *kantharoi*, característicos en el área valenciana y catalana.
7. Por último, las imitaciones no son más que un aspecto de la presencia griega en la sociedad ibérica, hay otras manifestaciones en donde la apreciamos, como la estatuaria en piedra, donde uno de sus paradigmas podría ser la Esfinge de Agost, y sobre todo en la escritura grecoibérica, que deja patente que en estaciones como Cigarralejo, Coimbra o Alcoy, hay al menos dos indígenas –el emisor y el receptor –, que conocen la lengua y la escritura griegas, con todas las connotaciones que ello implica.

15 Uroz Rodríguez 2012.

## *Bibliografía*


ARANEGUI GASCO, C. y PLÁ BALLESTER, E. 1981: "La cerámica ibérica", *Mesa redonda la Baja época de la Cultura Ibérica,* Madrid, 73-114.

ARANEGUI GASCO, C. y PÉREZ BALLESTER, J. 1990: "Imitaciones de formas clásicas en cerámica ibérica. Siglos V al III a.C.", *Atti XVIII C.S.M.G.,* Tarento, 217-246.

BLÁNQUEZ PÉREZ, J.J. 2001: "El paisaje funerario, propuestas renovadas de estudio", R. García Huertas y J. Morales Hervás (coords.), *Arqueología funeraria. Las necrópolis de incineración,* Cuenca, 93-139.

BONET ROSADO, H. y MATA PARREÑO, C. 1992: "La cerámica ibérica ensayo de tipología", *Homenaje a E. Plá Ballester.* Serie Trabajos Varios del SIP, 89, Valencia, 117-173.

BONET ROSADO, H. y MATA PARREÑO, C. 2002: *El Puntal dels Llops. Un fortín edetano,* Serie Trabajos Varios del SIP, 99, Valencia.

BONET ROSADO, H. y VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, J. 2011: *La Bastida de les Alcusses 1928-2002,* Valencia.

GARCÍA CANO, J.M. 1997: *Las necrópolis ibéricas de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia) I.- Las excavaciones y estudio analítico de los materiales,* Murcia.

GARCÍA CANO, J.M. 2003: "La colonización griega en Murcia. Estado actual tras 20 años de investigaciones", S. Ramallo Asensio (coord.), E*studios de Arqueología dedicados a la profesora Ana María Muñoz Amilibia.* Murcia, 249-268.

GARCÍA CANO, J.M. (en prensa): "Las imitaciones ibéricas de vajillas áticas en el sureste peninsular. Ejemplos de Murcia", *Iberia Archaelogica,* 18, 149-167.

GARCÍA CANO, J.M. y GIL GONZÁLEZ, F. 2010: L*a cerámica ática de figuras rojas: talleres y comercio (siglo IV a.C.). El caso de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia),* Murcia.

GARCÍA CANO, J.M. y PAGE DEL POZO, V. 1994: "Panorama actual de las cerámicas griegas en Murcia (1982-1991)". *Huelva Arqueológica* XIII-1. *Iberos y Griegos. Lecturas desde la diversidad.* Simposio Internacional celebrado en Ampurias 3 al 5 de abril de 1991, Huelva, 217-239.

LILLO CARPIO, P.A. 1989-1990: "Un vaso ibérico pintado de imitación clásica", *Anales de Prehistoria y Arqueología 5-6,* 137-142.

MATA PARREÑO, C. y BONET ROSADO, H. 1992: "La cerámica ibérica: ensayo de tipología", *Estudios de Arqueología Ibérica y Romana. Homenaje a Enrique Plá Ballester, Serie de Trabajos Varios del SIP,* 89, Valencia, 117-173.

OLMOS ROMERA, R. 1990: "Imitaciones, producción y sociedad: algunas consideraciones en torno a la cerámica ibérica". *Verdolay* 2. *Homenaje a Emeterio Cuadrado,* Murcia, 39-49.

PAGE DEL POZO, V. 1984: *Imitaciones de influjo griego en la cerámica ibérica de Valencia, Alicante y Murcia,* Madrid.

PAGE DEL POZO, V. 1995: "Las imitaciones ibéricas de las cerámicas griegas", J.J. Blánquez Pérez (coord.), *El mundo ibérico. Una nueva visión en los albores del año 2000,* Toledo, 144-151.

PAGE DEL POZO, V.; GARCÍA CANO, J.M.; INIESTA, A. y RUIZ, M.J. 1987: *Diez años de excavaciones en Coimbra del Barranco Ancho, Jumilla,* Murcia.

PEREIRA SIESO, J. 1979: "La cerámica ibérica procedente de Toya (Peal de Becerro, Jaén) en el Museo Arqueológico Nacional", *Serie Trabajos de Prehistoria, 36,* Madrid, 289-348.

PEREIRA SIESO, J. y SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, C. 1987: "Imitaciones de vasos áticos en Andalucía", *Ceràmiques gregues i helenistiques a la Península Ibèrica. Monografías Emporitanes* VII, Barcelona, 87-100.

SALA SELLES, F. 2009: "Las imitaciones ibéricas de vasos griegos", *Huellas griegas en la Contestania Ibérica,* Alicante, 52-61.

TARRADELL MATEU, M. y SANMARTI GREGO, E. 1980: "L´état actuel des études sur la céramique ibérique", *Céramiques hellénistiques et romaines. Centre de Recherches d´Histoire Ancienne* 36. *Annales Littéraires de l'Université de Besançon* 242, Besançon, 303-320.

UROZ RODRÍGUEZ, H. 2012: *Prácticas rituales, iconografía vascular y cultura material en Libisosa (Lezuza, Albacete),* Albacete.

# *Posible sentido metrológico de algunos signos infrecuentes aparecidos en Medellín (Badajoz), Porcuna (Jaén) y Abengibre (Albacete)*

Manuel Pérez Rojas

A lo largo del tiempo han ido apareciendo en la Hispania meridional algunos signos o símbolos ajenos a las escrituras, en yacimientos distintos, de cronologías dispares y sobre soportes diferentes. Al tratarse de ejemplares poco frecuentes resultaba inútil emplear el tiempo en una identificación imposible. Pero, afortunadamente, la localización de otros signos semejantes en las esculturas de Cerrillo Blanco, dados a conocer por un grupo de estudiosos en el año 2009[1], provoca un cambio notable en la situación, y nos permite esbozar aquí por primera vez un estudio preliminar, al menos para tratar de encauzar esta interesante cuestión. Los signos que vamos a considerar en este breve artículo forman básicamente tres grupos diferentes, a los que haré una referencia previa siguiendo el orden cronológico de los soportes, de mayor a menor antigüedad. A ese mismo orden, en la medida de lo posible, se ajusta el contenido de la figura 1, con las peculiaridades a las que aludiré más adelante.

## *Grupo I*

El primer conjunto de signos lo tomo de un plato procedente de la necrópolis de Medellín, Nº de inventario D, 2015 (Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, 11-9-2013)[2]. Este plato en conjunto aparece en el Nº 1 de la fig.1, según dibujo de Almagro-Gorbea reiterado en las diversas obras que aquí se mencionan. Este grupo es a mi juicio el de mayor importancia, por su antigüedad y por encerrar, en buena parte, la clave para la interpretación de los grupos restantes.

Además de un símbolo romboidal y el dibujo de dos lechuzas, este plato incluye dos grafitos difícilmente interpretables con las escrituras meridionales, razón por la cual Untermann[3] excluye las inscripciones, de forma que todo el conjunto de continentes y contenidos –según reconoce expresa y reiteradamente Almagro-Gorbea[4]– quedan incluidos “entre las inscripciones dudosas”. Esta ha sido una de las razones por las que nunca he aludido a las inscripciones de Medellín, hasta llegar a inspeccionarlas personalmente, cosa que pude realizar por fin hace algunos meses. Coincido con Untermann en reconocer problemas en torno a las inscripciones de Medellín, incluso de forma menos simplista de la que él creo que nos refiere, pero no comparto la idea de asociar los problemas propios de la escritura con la identidad

1 Chapa *et alii* 2009a y 2009b.

2 Quiero expresar mi agradecimiento a Doña Trinidad Nogales Basarrate, Consejera de Educación y Cultura de la Comunidad Autónoma de Extremadura, a Don Guillermo Kurtz, Director del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, a Don Andrés Silva y en general a todo el personal de ese magnífico y entrañable Museo.

3 Untermann *MLH* IV 1979, 112-113

4 Almagro-Gorbea 2003, 108; 2004, 16 y Almagro-Gorbea *et alii*, 2008, 755.

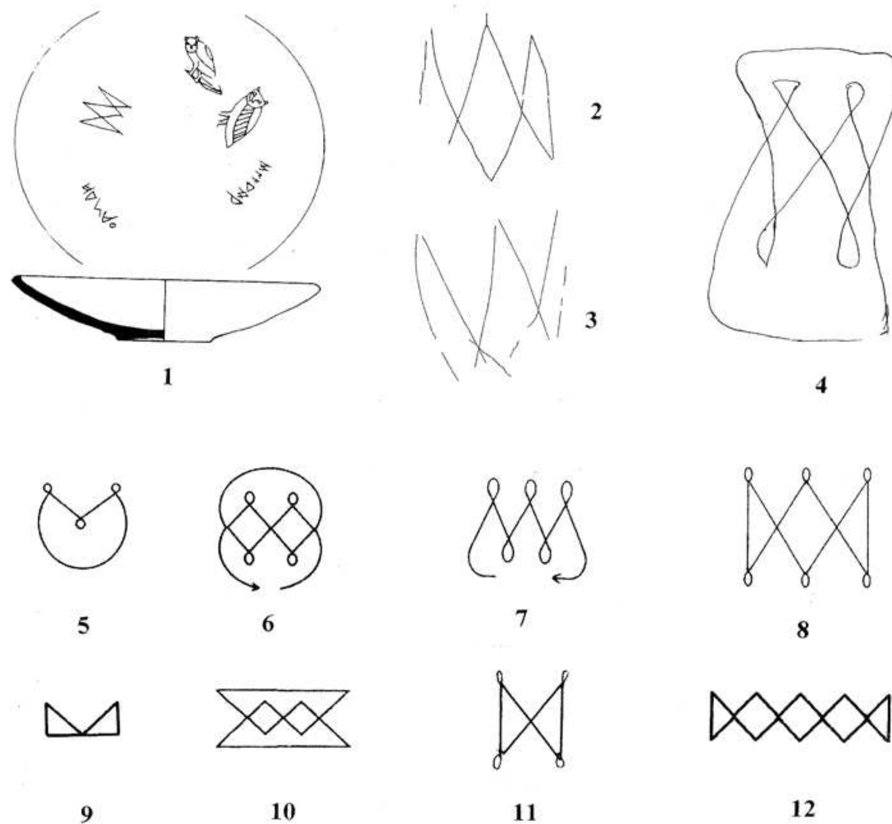



Fig. 1. Plato procedente de la necrópolis de Medellín (Badajoz), n° inv. D 2015. Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.

del continente, el plato como pieza arqueológica, ni con los dibujos o símbolos debidos a la intervención de una mano distinta en el mismo soporte. Esto último, y no otra cosa, es lo que ahora nos ocupa.

Hechas estas observaciones me creo en condiciones de hablar con conocimiento de causa, y paso a recoger los datos relativos a este interesante soporte, tal y como los recoge, también reiteradamente, Martín Almagro-Gorbea[5]. Se trata de un plato gris hecho a torno, "en forma de casquete esférico", con la superficie alisada y de color negro en el interior. Su diámetro es de 25 cm y su altura de 5,2 cm. El contexto arqueológico puede fijarse entre finales del siglo VII y los inicios del siglo VI a.C.[6]

De este plato extraigo dos signos dignos de ser considerados separadamente: en primer lugar una figura romboidal aislada, a la que Almagro-Gorbea[7] describe como "un signo abstracto a modo de una doble M o W contrapuestas". Los laterales no son oblicuos, sino de tendencia perpendicular, por lo que la figura, muy bien trazada sobre el plato, queda configurada por un rombo central cercado por dos medios

5 Almagro-Gorbea 2004, 16-20; Almagro-Gorbea *et alii*, 2008, 754-758.
6 *Vid* también Lorrio 1988-1989, fig. 12; 311.
7 *Op. cit.* 2004, 16.

rombos laterales. Mide 42mm de altura desde la hipotética base, sita entre los dos ángulos externos inferiores y una anchura máxima de 32 mm hacia la parte superior de la figura. El segundo signo, que pasa desapercibido a primera vista del observador, lo constituye la cabeza exenta de la lechuza menor, grabada a continuación del mencionado signo. La segunda lechuza, que es de mayor tamaño, se reconoce como obra de distinta mano, tanto por Untermann como por Almagro-Gorbea en los lugares ya citados. No parece posible determinar cuál de las dos lechuzas se grabó primero, ni nos interesa. Pero podemos deducir que no sólo se trazaron por distinta mano, sino que responden también a dos concepciones diferentes, aunque se haya copiado de la una o de la otra la postura, con las patas probablemente posadas sobre una rama, aunque este pormenor no es muy seguro ni relevante.

Examinados con lupa detenidamente los trazos de la lechuza menor, tenemos la impresión de que no se trata del dibujo de una lechuza a la que se añadió finalmente la cabeza, sino más bien de una cabeza a la que se añadieron *a posteriori* los demás atributos de la lechuza. Se observa que primero se trazó la parte inferior de la cabeza, con una línea continua que forma una especie de lazo triple, que se inicia y termina en el lado izquierdo de la cara, según aparece ante el observador. Este trazo continuo lo reproduzco en el Nº 5 de la fig. 1. Puede verse con más claridad en la foto adjunta, (Fig. 2), en cuyo centro se ha introducido una reproducción ampliada, de modo que el lector pueda apreciar el desarrollo del dibujo como se describe a continuación. Los dos lazos superiores coinciden en el lugar de las plumas protuberantes que se agrupan a modo de orejas en lechuzas y búhos. El lazo central, inferior, simula el pico. Una vez trazada la figura de este enlace triple se añadió la frente, con una línea curva entre los lazos superiores que quedan exentos a modo de orejas. El lomo del ave se inicia a continuación, sin atravesar el lazo. Los ángulos situados bajo la línea continua se aprovechan para señalar los ojos mediante dos diminutas líneas curvas, que marcan respectivamente los párpados superiores e inferiores. El párpado izquierdo se marca parcialmente fuera de la figura exenta. Finalmente, en el lugar en el que se inicia y termina la línea continua del rostro se inicia también la parte inferior del cuerpo hasta la pata. La línea central, que simula el ala, es mucho más sutil y apenas atraviesa levemente la línea exenta del enlace triple. Dejo para más adelante la glosa conjunta de todas las figuras.

### *Grupo II*

El segundo conjunto de signos lo constituyen dos figuras romboidales de las esculturas de Cerrillo Blanco de Porcuna, conservadas en el Museo Provincial de Jaén, idénticas a la anteriormente descrita. Se recogen aquí, a escala reducida, en los Nº 2 y Nº 3 de la fig. 1. La marca de trazo más perfecto pertenece a la escultura del cazador con perro[8], y mide 80 mm de alto por 55 mm de anchura. La segunda marca, de trazo más defectuoso aparece tras la cabeza del grifo-león del mismo grupo escultórico[9]. Sus medidas son 80mm de altura y 75mm de anchura.[10] La fecha de estas esculturas corresponde al siglo V a.C.[11] En el resto de las esculturas quedan algunos signos más simples, que se referirán sin duda a cantidades menores.

8 Chapa *et alii* 2009b, 729.
9 Chapa *et alii* 2009a, 168, lám. VI.
10 Chapa *et alii* 2009b : fig. 4 ; 727-728.
11 Se suele situar entre 470 y 420 a.C. Chapa *et alii* 2009a, 163.

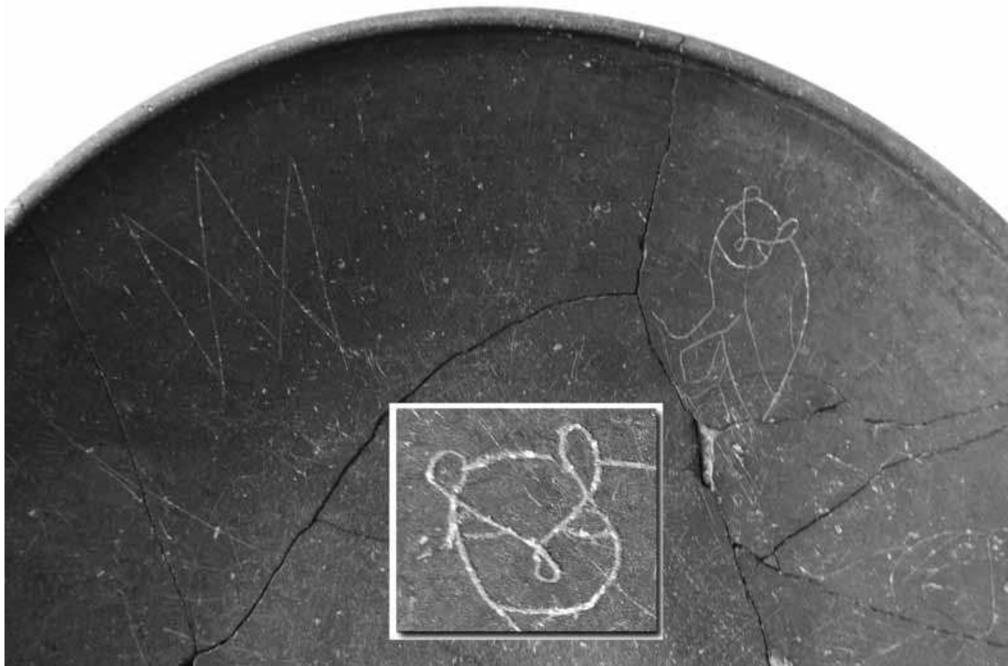


Fig. 2. Sección del plato de Medellín D.2015 MAPB. La distancia desde el borde del plato coincide con su radio de 125 mm. Sobre el centro la cabeza ampliada de la lechuza.

## *Grupo III*

Este último grupo es en realidad individual y corresponde al dibujo de lacería de un plato argénteo de Abengibre, Nº 28.213 del Museo Arqueológico Nacional. Fue destacado por Cabré[12], y reafirmado por Olmos y Perea[13]. El dibujo se recoge en el Nº 4 de la fig. 1. Los platos del tesoro de Abengibre conservados en el MAN son dieciocho y tienen una cronología relativamente amplia. Los tres más antiguos se datan sin dificultad como mínimo entre los siglos V y IV a.C., opinión que mantienen Olmos y Perea[14]. La datación de los quince restantes es más imprecisa, entre los siglos II y III[15]. Hace ya muchos años, cuando inicié los estudios sobre metrología, coincidí con el homenajeado a la hora de realizar algunas pesadas en las dependencias del Museo Arqueológico Nacional. Desde entonces mi trabajo inédito recibió algunos comentarios que merecen de algún modo mi correspondencia, especialmente cuando en aquellos tiempos no me era posible hacerlo[16]. Ahora es buen momento para eslabonar lo que precede con lo que sigue.

En la clasificación tipológica de Cabré para los platos de Abengibre creo que hay subyacente una subclasificación metrológica en los quince platos del tipo III. Es como distinguir tras los nueve primeros un subtipo *IV con los seis ejemplares restantes. Estos seis últimos serían los más antiguos de los quince, porque aquí se agrupan los que tienen inscripciones, anotaciones metrológicas y dibujos, pátina más

12 1947, 64.
13 1994, 391 y 2004, 71 y fig. 8 en 72, con muy buena fotografía.
14 1994, 382 y 387; 2004, 76.
15 1994, 393; 2004, 73: "un momento no anterior a la segunda mitad del siglo III".
16 Olmos 1984, 229; Olmos y Perea 1994, 382; Olmos y Perea 2004, 71.

antigua y mayor deterioro, hasta el punto de que uno ha perdido gran parte de su masa por desgaste[17]. Tienen también el diámetro algo mayor, pero sobre todo tienen una importante diferencia en el módulo del peso. Los nueve primeros pesan entre 311 y 327,45 gramos. Este último peso corresponde al plato 28.210 del MAN y coincide con el peso teórico de la libra romana. En cambio los seis últimos platos pesan entre 411 y 429 gramos, que corresponde claramente a la mina contestana del siglo IV a.C. identificada por Lehmann-Aupt[18] en relación con el dárico. Ahora nos interesa constatar que los platos con módulo ponderal indígena señalan una fecha de fabricación anterior a la conquista romana, y desde luego muy anterior a la conquista de la vecina Cartagena. Tras la conquista de *Carthago Nova* nos refiere Livio (26, 47, 7) que se embarcaron con destino a Roma ingentes cantidades de vasos y platos de oro y de plata *omnes librales,* todos de una libra de peso. El texto de Livio hay que interpretarlo ampliamente. No se refiere estrictamente a la libra romana, sino que incluye genéricamente a los módulos de esos platos indígenas que serían equiparables, por lo menos a la libra romana. Posiblemente un puñado de esos platos *librales* se salvó para nosotros en Abengibre. Caro Baroja, que también alude al texto de Livio, llega a similares conclusiones desde el punto de vista epigráfico, y considera que Abengibre, a diferencia con otros considerados antiguos, puede datarse antes del año 237 a.C.[19] Esta concurrencia desde varios criterios argumentales refuerza la datación en la primera mitad del siglo III a.C. propuesta por Olmos y Perea uniendo las perspectivas arqueológica, artística y técnica (*vid. supra* nota 15).

Cumplidas estas referencias básicas podemos iniciar una breve visión de conjunto a través del contenido de la fig. 1. En la primera línea se recogen a escala reducida las formas referenciales básicas de Medellín, Porcuna y Abengibre. En la segunda línea el desarrollo teórico de formas con tres, cuatro, cinco y seis lazos. Finalmente en la tercera van formas hipotéticas simplificadas, con posibilidades de ser relacionadas con temas ornamentales. En el Nº 5 se recoge el lazo triple, que es el más simple, y corresponde a la cabeza exenta de la lechuza de Medellín. Se complementa con la figura 2. Es la más antigua de las conocidas. Simétrica en las mitades izquierda y derecha, pero no en las mitades superior e inferior. El lazo cuádruple es mucho más complejo y corresponde al testimonio más reciente, que es el plato de Abengibre –Nº 4– cuyo desarrollo podemos explicar de forma más regular a través del Nº 6, donde se pueden apreciar perfectamente los dos rombos centrales. Esquemáticamente se corresponde también con el Nº 10. Frente a ellos el Nº 11 demuestra que el lazo cuádruple puede obtenerse de forma más simple. En todos los casos se trata de líneas continuas, es decir, que podemos iniciar y finalizar el trazo sin levantar la mano en cualquier punto de la figura. El enlace cuádruple es simétrico en las mitades izquierda y derecha. También en las mitades superior e inferior. No tenemos representación del enlace quíntuple. Pero lo podemos trazar hipotéticamente en el Nº 7. En este caso, por ser número impar, la simetría es necesariamente incompleta, como en el caso del enlace triple que acabamos de mencionar. En principio, podemos pensar que no tenemos representación del enlace séxtuple. Pero los ejemplares romboidales de Medellín y Porcuna nos muestran también el hecho de que se forman por trazo continuo, aunque no queden explícitas las lazadas, que parece ser un tema opcional, como se representa en el Nº 8. La forma simplificada del Nº 12, que

17 El orden metrológico, con diámetros y pesos ordenados *grosso modo* de menor a mayor es el más visible, pero aleatorio. Por eso es irrelevante el hecho de que el último grupo sea cronológicamente anterior.

18 1931: es recensión a Balleter Tormo 1930, provocada por la mediación de A. Schulten. Eludo la bibliografía posterior por ser aquí del todo innecesaria.

19 1963, 782-783.

recuerda los motivos ornamentales de Galera, indica que se puede representar el 10, y añadido un rombo más en el centro resulta el 12. Sirve tanto para el orden decimal como para el duodecimal.

La función de estas figuras es similar a la de los símbolos metrológicos en forma de espiga, según el número de tallos de la espiga. Aparece en ponderales, especialmente en Andalucía, pero también en cerámicas y en estancias[20]. Esta referencia es meramente anecdótica, pero la difusión de la espiga va desde Huelva hasta el sur de Francia, y al ser una figura más fácil se explica que lo que aquí consideramos resulte más escaso. También el plato de Abengibre 28.217 lleva una espiga de cuatro tallos, como el ya citado Nº 28.213 lleva la intrincada figura del lazo cuádruple. Por ello, el uso indistinto de estos símbolos es complejo y antiguo, testimonio de una tradición persistente, desde el siglo VI al siglo III a.C.

Hemos intentado hacer una aproximación al sentido metrológico de estos símbolos. A sabiendas de que no podemos convertir un artículo en un tratado. Por lo menos resulta comprensible que en objetos de metales preciosos, junto a las cifras, aparezcan símbolos alusivos a los sistemas numerales. Sin embargo resulta que el sentido de estos mismos signos en las esculturas de Porcuna, que son las que nos han abierto el camino, parece que se nos escapa. Ya no parece verosímil que se trate de marcas de escultores, entre otras razones más poderosas, porque incluso formalmente extraña que el poseedor de un plato de cerámica pueda escribir el mismo signo con más perfección que un escultor o un cantero experto en el manejo de la piedra. Parece que la causa de las anotaciones en las esculturas no es la de exhibirse, sino algo secundario, meramente funcional. Si en los objetos domésticos estos signos están ligados al peso de los metales o a la capacidad de los cuencos, en las esculturas han de aludir a longitudes. No grandes longitudes, sino pequeñas. Posiblemente aludan al número de palmos o pies, o mejor al de pulgadas, a partir de cuya distancia se irían colocando las piezas escultóricas en composiciones monumentales y complejas. Esto no es, desde luego una conclusión muy brillante, ni pretendíamos que lo fuera, pero al menos deja abierto el camino, hasta ayer infranqueable, para que las nuevas promociones de investigadores encuentren soluciones mejores.

20 *Vid.* el apartado relativo a símbolos metrológicos en Pérez Rojas 1993, 170-180, con fotos y mapa.

# *Bibliografía*


ALMAGRO-GORBEA, M. 2003: *Epigrafía Prerromana. Real Academia de la Historia. Catálogo del Gabinete de Antigüedades*. Madrid, 107-109.

ALMAGRO-GORBEA, M. 2004: "Inscripciones y grafitos tartésicos de la necrópolis orientalizante de Medellín". *PALAEOHISPANICA* 4,13-44.

ALMAGRO-GORBEA, M., JIMÉNEZ ÁVILA, J., LORRIO, A.J., MEDEROS, A., TORRES, M. 2006: *La necrópolis de Medellín I, La Excavación y sus hallazgos, Biblioteca Achaeologica Hispana* 26, Madrid.

ALMAGRO-GORBEA, M., LORRIO, A.J., MEDEROS A. y TORRES, M. 2008: *La Necrópolis de Medellín II, Estudio de los hallazgos, Biblioteca Achaeologica Hispana* 26-2, Madrid.

BALLESTER TORMO, I. 1930: *Comunicaciones al IV Congreso Internacional de Arqueología 1929. I, Los ponderales ibéricos de tipo covaltino* (Tirada aparte de los Cuadernos II y IV de *"Cultura Valenciana* 1930: 1-25,Valencia.

CABRÉ AGUILÓ, J. 1947: "El tesoro ibérico de platos argénteos de Abengibre" en *Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional (1940-1945)*, Madrid, 62-68.

CARO BAROJA, J. 1963: "La escritura en la España Prerromana", R. Menéndez Pidal (dir.), *Historia de España* I vol. III, Madrid, 777-812.

CHAPA, T., VALLEJO, I., BELÉN, M., MARTÍNEZ-NAVARRETE, M. I., CEPRIÁN, B., RODERO, A. y PEREIRA. J. 2009a: "El trabajo de los escultores ibéricos: un ejemplo de Porcuna (Jaén). *Trabajos de Prehistoria*, 66 Nº 1, enero-junio, 161-175.

CHAPA, T., BELÉN, M., MARTÍNEZ-NAVARRETE, M.I., RODERO, A., CEPRIÁN, B. y PEREIRA. 2009b: "Sculptor' signatures on Iberian stone statues from *Ipolca-Obulco* (Porcuna. Jaén, Spain)", *ANTIQUITY* 83, 723-737.

LEHMANN-AUPT, C.F. 1931: "Die (halbe) Goldmine der Dareikennorm als Gebrauchsgewicht im altem Iberien", *Forschungen und Fortschritte*, 7 Jahr. Nr. 30, 20 Oktober, Berlin, 394-395..

OLMOS, R. 1984: "Interprétations ibériques des vases grecs: le IVe siècle av. J.-C.", H.A.G. Brijder (ed.), *Ancient Greek and Related Pottery. Proceedings of the International Vase Symposium*. Allard Pierson Series V, Amsterdam, 218-223.

OLMOS, R, y PEREA, A. 1994: "Los platos de Abengibre: una aproximación", P. Cabrera Bonet, R. Olmos y E. Sanmartí Greco (coords.), *Iberos y Griegos: lecturas desde la diversidad. Simposio internacional celebrado en Ampurias (3-5 de Abril de 1991), Huelva Arqueológica* 13. Huelva, t.1, 377-401.

OLMOS, R, y PEREA, A. 2004: "La «vajilla» de plata de Abengibre", R. Olmos. y P. Rouillard, *La vajilla ibérica en época helenística (Siglos IV-III al cambio de era)*. Seminario celebrado en la Casa de Velázquez (22-23 de Enero de 2001). Collection de la Casa de Velázquez 89, Madrid, 61-76.

PÉREZ ROJAS, M. 1993: "Las inscripciones con escritura tartésica de la Cueva de la Camareta y su contexto onomástico". *Antigüedad y Cristianismo* X, 139-266.

UNTERMANN, J. 1997: *Monumenta Linguarum Hispanicarum*, IV, Wiesbaden.

# *Las representaciones de grupos familiares en los santuarios de la cultura ibérica*

Lourdes Prados Torreira
Universidad Autónoma de Madrid

Para este artículo he elegido un tema muy próximo a Ricardo Olmos, maestro y amigo con quien, en las fructíferas y prolongadas reuniones en la sede del CSIC en Medinaceli, o en su casa, aprendimos a leer la *Odisea* con una nueva mirada, al tiempo que nos transmitió su entusiasmo por el estudio de la iconografía. En concreto, en estas líneas planteo una breve aproximación a las representaciones de posibles grupos familiares en los santuarios ibéricos a través de su presencia en alguno de los principales lugares de culto ibéricos.

Es una evidencia que en los santuarios de la Cultura Ibérica debieron manifestarse, por una parte, rituales de carácter individual como la petición particular de salud o buena lactancia[1]; mientras que otros representarían a toda la comunidad, que recurriría a sus manifestaciones religiosas con el fin de robustecer, arraigar y proteger a la misma y a su territorio, dotándola de una identidad propia, mediante rituales específicos vinculados con sus ciclos agrícolas y estacionales[2]. Del mismo modo, creemos que entre las manifestaciones comunitarias e individuales, también cabe un deseo por mostrar a grupos familiares, aunque en ocasiones resulte complejo diferenciar si lo que se trata de representar, a través de ciertos exvotos, son grupos familiares o bien si el conjunto pretende simbolizar a la propia comunidad.

Comenzaremos por algunos ejemplos donde podría plasmarse la representación de la pareja como símbolo familiar. Es obvio que la figuración de un personaje femenino y otro masculino, de similares características, puede sugerir la ofrenda conjunta de una pareja, tema sobre el que ha insistido en los últimos años C. Rueda, a partir de la presencia, en este caso de exvotos de hierro, en el santuario de Las Atalayuelas (Fuerte del Rey- Torredelcampo, Jaén)[3]. Dicha autora considera que este ejemplo, podría extenderse también a otros santuarios giennenses como Collado de los Jardines (Santa Elena) o Los Altos del Sotillo (Castellar). Donde esta posibilidad no ofrece dudas es en la conocida pieza que representa a una pareja de aristócratas ofreciendo, de forma conjunta[4], un vaso caliciforme procedente del santuario del Cerro de los Santos (Albacete)[5]. Aunque esta ofrenda es común en este santuario, cuyos exvotos aristocráticos están realizados mayoritariamente en piedra, es menos frecuente entre los exvotos en bronce o terracota en otros lugares de culto[6]. También en el conocido bajorrelieve procedente del santuario cordobés

1 Prados 2013.
2 Prados, en prensa.
3 Rueda, Molinos, Ruiz y Wiña 2005, fig 6; Rueda 2011, fig 95.
4 Con motivo de la restauración de esta pieza para la exposición "Los Iberos. Príncipes de Occidente" (1998), se comprobó que la supuesta cabeza masculina, en realidad, no formaba parte de este conjunto.
5 Ruiz Bremón 1989; AA.VV. 1998, 63; 305, nº 210.
6 Izquierdo 2002, 118.

de Torreparedones (Castro del Río, Baena), dos figuras, en este caso femeninas, comparten un vaso con el que realizan una libación[7]. Un ejemplo, quizá similar, podría verse en un fragmento de terracota procedente del santuario de Castellar (Jaén) donde dos figuras ofrecen de forma conjunta un vaso caliciforme. En este caso, resulta más complejo diferenciar si se trata, o no, de figuras del mismo género[8].

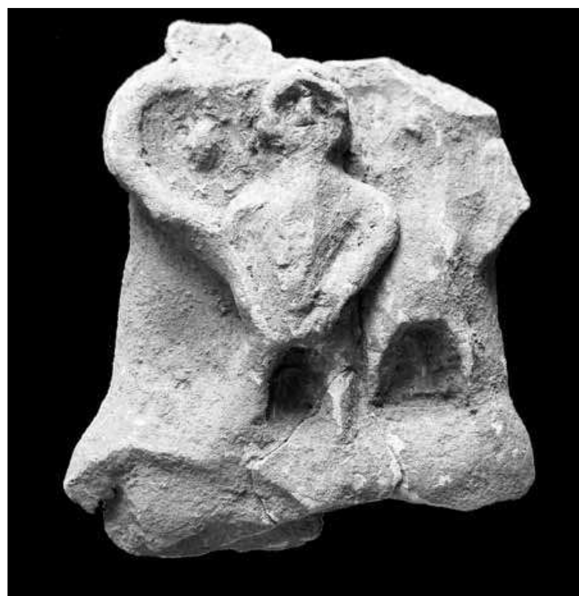


Fig. 1. Placa de terracota de Los Altos del Sotillo (Castellar, Jaén). MAN

En estos santuarios nos encontramos también con otro tipo de imágenes de representaciones colectivas. Una de los más conocidas es la placa, tradicionalmente conocida como "La danza bastetana", que posiblemente procedería del ya mencionado santuario giennense de Las Atalayuelas (Fuerte del Rey) y que, a pesar de que tradicionalmente se ha venido interpretando como una danza ritual[9], R. Olmos, ya a comienzos de la última década del pasado siglo, consideró que podría ser un exvoto que representase a una unidad familiar. Su presencia en el santuario se justificaría en un momento avanzado de la Cultura ibérica, durante el cual el sistema clientelar comienza a transformarse y la familia se convierte en el referente básico de la nueva estructura social presente en estos lugares de culto[10]. Se trata de una placa de arenisca, donde se representan frontalmente siete personajes, agrupados en función de su sexo, con los brazos separados del cuerpo y las manos abiertas, tres con túnica larga –femeninos– y cuatro con túnica corta –masculinos–, de los que dos parecen de mayor tamaño. Estas características permiten pensar, en efecto, que se trata de un exvoto familiar presentándose ante la divinidad.

Procedente del conocido santuario de Los Altos del Sotillo, en Castellar (Jaén), podemos citar otra representación colectiva (Fig. 1).Se trata de una placa en terracota que representa a tres personajes, los dos de mayor tamaño, a los que falta la cabeza, parecen proteger y mostrar a la figura central[11]. Posiblemente se trata de dos adultos mostrando a un niño, ya de cierta edad, ante la divinidad. Es posible que la figura de la izquierda, con túnica larga, pueda representar una mujer, mientras que su acompañante sería un varón que parece vestir una túnica corta, aunque este último, debido a su estado de conservación, resulta menos evidente. Blech[12] sugirió que el pequeño debió representarse con un *diaulós*, pero no tenemos constancia de la existencia de este instrumento. Es muy posible, por tanto, que también en esta ocasión podamos sugerir que se trata de una representación de un grupo familiar. En concreto, de una pareja que llevaría a su hijo –aunque el sexo tampoco está claro– ante la divinidad, posiblemente siguiendo el esquema de los

7 Morena López 1989; Olmos *et alii* 1992; AA.VV. 1998, 306-307, nº 216; Cunliffe y Fernández 1999; Izquierdo y Prados 2004, fig 6.
8 Rueda 2011, 137, fig 65.
9 Cazabán 1920; Ruano 1982-83; Negueruela 1990; Moneo 2003.
10 Olmos 1992; Olmos 2006, 22; Rueda *et alii* 2005, 89, fig 11.
11 Blech 1993, 131; lám 56b; Ruiz; Rueda y Molinos 2010, 75; fig 9; Rueda Galán 2011, 135, fig 63.
12 1993

conocidos ritos de iniciación[13]. También podría relacionarse con las ofrendas que representan exvotos infantiles, concretamente bebés, si bien en este caso sería un niño de más edad, aunque es un tema que se escapa de estas breves líneas[14].

Existe la posibilidad de que un bronce ibérico, muy interesante, conservado en el Museo Valencia de D. Juan (Fig. 2)[15], pudiera estar también representando un grupo formado por tres figuras muy esquemáticas, aunque debido a su estado de conservación, sólo puede apreciarse con claridad una de ellas, que conserva los rasgos del rostro señalados y es posible que vistiera túnica larga. ¿Se trataría de un grupo familiar o representa a la colectividad?

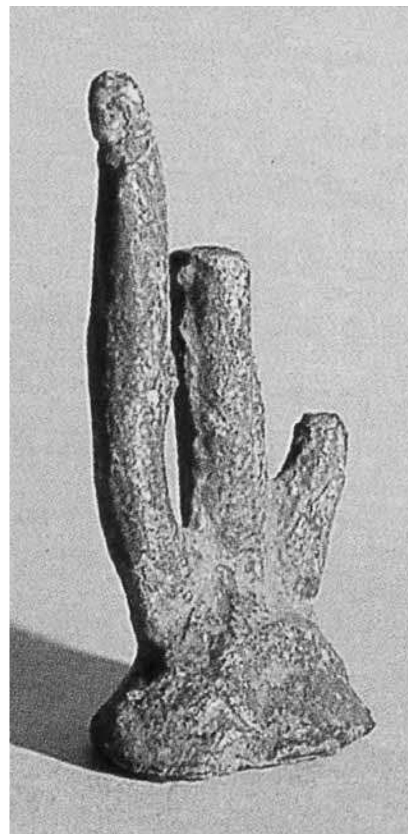


Fig. 2. Exvoto de grupo procedente de la colección del Instituto Valencia de Don Juan nº 280, p. 54 en Moreno Conde, M. (2006): *Exvotos ibéricos, El Instituto valencia de Don Juan*, Instituto de Estudios Giennenses, *vol. I*. Diputación Provincial de Jaén.

Otro ejemplo de representaciones múltiples lo tendríamos en la conocida placa de terracota, modelada a mano, de La Serreta (Alcoy, Alicante)[16]. Esta pieza singular procede del departamento 1, sector F que ha sido interpretado como una habitación con carácter representativo del poblado y con probables funciones religiosas. En este espacio, fechado en el s. III a n.e, se localizó también una notable vajilla de importación, así como cerámica figurada y un destacado instrumental de orfebre[17]. En el centro de la pieza, presidiendo la escena, se representa a una divinidad nutricia incompleta, ya que falta la cabeza, amamantando en cada pecho a un bebé, acompañada a cada lado por una figura adulta, posiblemente una mujer y un niño. Las dos figuras del lado izquierdo están tocando, y en este caso se aprecia con total claridad, el *diaulós*. Entre ellas y el personaje central, se representa una paloma, que posiblemente existiría también en el lado opuesto. Al igual que en las piezas anteriores, esta placa está concebida para ser mostrada de forma frontal. Este grupo no parece haber sido un *unicum* en el yacimiento, ya que posiblemente de la zona de la acrópolis, donde se ubica el santuario, procederían dos fragmentos de terracotas semejantes a las mujeres adultas que aparecen en la conocida placa, lo que sugiere la posibilidad de que se tratase de una ofrenda, con ciertas variaciones pero de características similares, como confirmarían la presencia de otros fragmentos que también podrían representar grupos. Del mismo modo, en los niveles de acceso al *oppidum* se encontró otro fragmento de un busto femenino muy desgastado, que por su mayor tamaño, se relacionó con la figura de la divinidad de la placa principal[18]. En estos casos, parece más claro suponer que el grupo que participa junto a la divinidad nutricia no representaría a una unidad familiar, sino que formaría parte de un rito de la colectividad, al tratarse de un ritual elaborado en el que interviene

13 Prados 1996 y 1997; Rueda 2008.
14 Prados, 2013.
15 Nº inv. 7.129. Moreno 2006, 543, nº 280; Olmos 2006, 22, nota 15.
16 AA.VV. 1998, 140; Izquierdo, Mayoral, Olmos y Perea 2004, 89; Izquierdo y Prados 2004, 172; fig 11; Aranegui 2008, fig 6.
17 Grau *et alii*, 2008, 18, fig. 13.
18 Grau *et alii* 2008, 19-20, figs 15 y 16.

la música y se representa a la propia divinidad. De la acrópolis proviene otra terracota incompleta, muy interesante que muestra a un grupo de tres figuras. La principal, destacada por su mayor tamaño, parece vestir un manto largo y se encuentra sedente, mientras los otros dos individuos de un tamaño menor y de pie, vestidos con túnicas largas, parecen apoyarse y arrimarse a su cuerpo. Estos autores consideran que se trata de dos devotos junto a la efigie de una diosa[19]; estos mismos autores, unas líneas más abajo, exponen que la presencia de otras terracotas muy fragmentadas en esta zona corroboraría la existencia repetida de imágenes votivas en las que "*lo importante es la representación de grupos, tal vez familiares, generalmente en su mostración frontal*"[20].En cualquier caso este último conjunto parece proceder de un taller diferente al de las piezas anteriores. Resulta complejo establecer si en estos objetos, los individuos de menor tamaño pretenden representar a la comunidad o a un grupo familiar que pide su protección a la divinidad femenina.

Un último grupo votivo al que me quiero referir procede, en esta ocasión, de un contexto funerario, la sepultura 144 del Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia), próximo al santuario de La Luz[21]. Se trata de una terracota muy interesante, de aspecto tosco, donde se representa una figura de una "dama" de pie, con tocado alto, collar en relieve y túnica larga, con restos de decoración en pintura rojo vinosa. Delante de la misma, y en mucho menor tamaño, se hallan tres figuras muy toscas, la del centro algo más alta en actitud orante, enmarcadas, por lo que podemos interpretar como dos altares pintados también de color rojo oscuro, con forma de columnas. Este grupo, tal y como puede apreciarse en la actualidad expuesto en el Museo de Murcia, es una propuesta de reconstrucción[22] dado que la tumba 144 fue excavada en 1935 o 1936[23] y originalmente las figuritas y las aras no se vinculaban con esta figura femenina principal[24]. Al parecer, y siguiendo a estos investigadores, en la parte posterior de la figura femenina figuran las huellas de lo que pudieron ser otras figuritas hoy perdidas. Por supuesto, la interpretación de esta pieza depende por completo de la reconstrucción planteada. Por un lado, en la reconstrucción propuesta por García Cano y Page las tres pequeñas figuritas se hallan frontales, como en varias de las piezas que ya hemos comentado, mientras que en la reconstrucción final expuesta en el museo de Murcia, dos de las figuritas laterales se han girado hacia las aras. El hecho de que hubiera otras posibles figuras por detrás de la "divinidad", sería algo totalmente novedoso e incidiría en su carácter colectivo. En este caso también varía el contexto, pues aunque se trata de una terracota a la que en principio podemos considerar de carácter claramente sacro, sin embargo no procede de un santuario, sino de un enterramiento. Asimismo, la fecha propuesta de inicios del s. IV a C, nos parece muy alta para una pieza de estas características, donde parece incidirse en la representación comunitaria, aunque proceda de un enterramiento. Por lo tanto, es muy posible que en este grupo podamos ver a una divinidad femenina, representada como las mujeres aristocráticas, protegiendo bien a un grupo familiar o bien a la comunidad.

A la vista de los ejemplos analizados, resulta complejo establecer si cuando se representan exvotos de grupos, estamos ante una forma de simbolizar a toda la comunidad, o bien puede tratarse de un grupo familiar, pero lo que sí parece confirmarse es la necesidad de una participación colectiva en los rituales. Es cierto que las representaciones de varias figuras, salvo el ejemplar del Museo de Valencia de

19 Grau *et alii* 2008, 20, fig 17.
20 *Op.cit.*, 20.
21 García Cano y Page del Pozo 2004, 127, fig. 1 y 2; González Reyero y Rueda 2010, 103; García Cardiel 2013, 299, fig 10.
22 García Cano y Page del Pozo 2004, 127, fig. 1 y 2.
23 También existen dudas al respecto, *op.cit.* nota anterior, 128.
24 *Op cit.*, 27, fig 1.

D. Juan, aparecen realizadas en arcilla ya que, sin duda, resulta un material mucho más maleable y, por tanto, su elaboración es menos compleja que el bronce.

Otra forma de participación familiar y comunal sería mediante la ofrenda de alimentos, como panecillos o dulces, posiblemente cocinados para determinadas celebraciones, lo mismo que otro tipo de rituales de comensalidad, cuyo reflejo podría constatarse a través de la, cada vez más numerosa y poco estudiada, presencia de ollas en los santuarios[25]. En cualquier caso, lo que sí parece claro es que tanto las parejas representadas en los santuarios o en contextos funerarios, como el famoso relieve, hoy desaparecido de La Albufereta, Alicante[26]o el relieve del "beso de Osuna" (Sevilla)[27], como las escenas de conjunto, familiares o comunitarias, responden a un momento avanzado de la Cultura Ibérica donde, en particular en los santuarios, se pone de manifiesto el papel de la comunidad y posiblemente de los grupos familiares, como una forma de dar cohesión a la sociedad.

## *Bibliografía*


AA.VV. 1998: *Los Iberos. Príncipes de Occidente*, Barcelona.

Aranegui, C. 2008: "La prevalencia de representaciones femeninas: el caso de la cultura ibérica", L. Prados y C. Ruiz (eds.), *Arqueología y género*, Madrid, 205-223.

Blech, M. 1993: "Die Terrakotten", M. Blech; T. Hauschild y D. Hertel , *Mulva III: Das Grabgebäude in der Nekropole ost, die Skulturen, die Terrakoten*. Madrider Beiträger. Mainz am Rhein.

Cazabán, A. 1920: "En Fuerte del Rey: Buscando curiosidades arqueológicas", *Revista Don Lope de Sosa,* 95, 342-348.

Cunliffe, B. y Fernández Castro, Mª.C. 1999: *The Guadajoz Project. Andalucía in the first millennium BC. Volume 1: Torreparedones and its hinterland* BAR Int. 47. Oxford.

Chapa, T. y Olmos, R. 2004: "El imaginario del joven en la cultura Ibérica" *Mélanges de la Casa de Velázquez* 34-1, 46-47.

García Cano V., Page del Pozo, V. 2004: *Terracotas y vasos plásticos de la necrópolis del Cabecico del Tesoro, Verdolay, Murcia,* Monografías del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo, Murcia.

García Cardiel, J. 2013: "De la Hierogamia a la ofrenda. El contacto con la divinidad en el mundo ibérico", *Mediterraneo antico,* XVI, 1, 277-308.

González Reyero, S. y Rueda, C. 2010: *Imágenes de los iberos. Comunicar sin palabras en las sociedades de la Antigua Iberia*, Madrid.

Izquierdo Peraile, I. 2002: "La ofrenda sagrada del vaso en la Cultura Ibérica", *Zephyrus* 56, 117-135.

Grau, I., Olmos, R. y Perea, A. 2008: "La habitación sagrada de la ciudad ibérica de La Serreta", *Archivo Español de Arqueología* 81, 5-29.

Izquierdo, I. y Prados, L. 2004: "Espacios funerarios y religiosos en la Cultura Ibérica. Lecturas desde el género en Arqueología", *Spal,* 13, 155-180.

Izquierdo, I., Mayoral, V., Olmos, R. y Perea, A. 2004: *Diálogos en el país de los iberos*, Madrid.

Juan, J. 1987-88: "El conjunt de terracotes votives del santuari ibèric de La Serreta (Alcoi, Cocentaina, Penàguila)", *Saguntum* 21, 295-329.


25 Ferrer 2010 y 2012; Prados, en prensa.
26 Llobregat 1972; Izquierdo y Prados 2004, fig 6.
27 Izquierdo, Mayoral, Olmos y Perea, 2004, 184.

MONEO, T. 2003: *Religio ibérica: santuarios, ritos y divinidades (siglos VII-I a C.)*. BAH. Real Academia de la Historia. Madrid.

MORENA LÓPEZ, 1989: *El Santuario Ibérico de Torreparedones (Castro del Río, Baena, Córdoba)*. Córdoba.

MORENO CONDE, M. 2006: *Exvotos ibéricos. Vol 1. El Instituto Valencia de Don Juan*. Jaén.

NEGUERUELA, I. 1990: "Danza bastetana", J.L. Chicharro (dir), *Escultura Ibérica en el Museo de Jaén*. Jaén, 96-97.

OLMOS, R. 1992: "Religiosidad e ideología ibérica en el marco del Mediterráneo. Notas preliminares sobre la antropomorfización de la imagen ibérica", D. Vaquerizo (coord): *Religiosidad y vida cotidiana en la España Ibérica*. Córdoba, 11-45.

OLMOS, R. 2006: "El coleccionista y el bronce: La ofrenda ibérica en los exvotos del Valencia de Don Juan", M. Moreno Conde *Exvotos ibéricos. Vol 1. El Instituto Valencia de Don Juan*. Jaén, 15-30.

OLMOS, R., IGUACEL, P. y TORTOSA, T. 1992: *La sociedad ibérica a través de la imagen. Catálogo de la Exposición*, Madrid.

OLMOS, R. (coord.) 1999: *Los Iberos y sus imágenes*. Edición en Cd-Rom. Micronet.S.A./CSIC, Madrid.

PRADOS TORREIRA, L. (en prensa): "La participación de la comunidad, las unidades domésticas y los individuos en los rituales de los santuarios de la Cultura Ibérica", T. Tortosa (ed.), *Diálogo de identidades bajo el prisma de las manifestaciones religiosas en el ámbito mediterráneo (s. III a.C.-s. I. d.C.), Anejos de AespA*, Madrid.

PRADOS TORREIRA, L. 2013: "¿Por qué se ofrecían los exvotos de recién nacidos? Una aproximación a la presencia de "bebés enfajados" en el santuario ibérico de Collado de los Jardines (Sta. Elena, Jaén, España)", C. Rísquez y C. Rueda (eds), *Santuarios iberos: Territorio, ritualidad y memoria. Actas del Congreso El santuario de la Cueva de La Lobera de Castellar. 1912-2012*. Jaén, 325-340.

PRADOS TORREIRA, L. 1996: "Imagen, religión y sociedad en la toréutica ibérica", R. Olmos (ed.), *Al Otro lado del espejo*, Madrid, 131-143.

PRADOS TORREIRA, L. 1997: "Los ritos de paso y su reflejo en la toréutica ibérica", R. Olmos y J.A. Santos Velasco (eds), *Iconografía Ibérica. Iconografía itálica. Propuestas de interpretación y lectura. Coloquio Internacional*, (Roma, 1993), Serie Varia 3, Madrid, 273-282.

RUIZ, A., RUEDA, C. y MOLINOS, M. 2010: "Santuarios y territorios iberos en el Alto Guadalquivir (siglo IV a.n.e.- siglo I d.n.e), en *Anejos de Archivo Español de Arqueología* LV, 65-81.

RUANO, E. 1982-83: "Aproximación a un catálogo de escultura ibérica en la provincia de Jaén", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la UAM,* 9-10, 61-106.

RUEDA GALÁN, C. 2011: *Territorio, culto e iconografía en los santuarios iberos del Alto Guadalquivir*. Jaén.

RUEDA GALÁN, C. 2008: "Las imágenes de los santuarios de Cástulo: los exvotos ibéricos en bronce de Collado de los Jardines (Santa Elena) y Los Altos del Sotillo (Castellar)", *Paleohispánica* 8, 55-87.

RUEDA, C., MOLINOS, M., RUIZ, A., WIÑA, L. 2005: "Romanización y sincretismo religioso en el Santuario de las Atalayuelas (Fuerte del Rey, Torre del Campo, Jaén", *Archivo Español de Arqueología* 78, nº 191-192, 79-96.

RUIZ BREMÓN, M. 1989: *Los exvotos del santuario ibérico del Cerro de los Santos*, Albacete.

# *El recinto fortificado ibérico tardío del Cerro de la Merced (Cabra) y un posible monumento ibérico previo. Un problema de puntos de vista*[1]

Fernando Quesada Sanz, Mónica Camacho Calderón
Universidad Autónoma de Madrid

El Cerro de la Merced se encuentra en el término municipal de Cabra, a unos cinco kilómetros al este de su casco antiguo. Se alza justo al sur de la actual carretera A-339, Cabra-Alcalá la Real. Es un cerro de forma cónica poco elevado aunque de acusada pendiente, con una cota de 680,5 metros sobre el nivel del mar, aunque apenas se eleva unas decenas de metros sobre el terreno circundante.

Preferimos esta denominación a la de 'Jarcas' empleada por Bernier[2] que lleva a confusión con la sierra mucho más elevada y abrupta inmediatamente al sur (Fig. 1), y a las más descriptivas pero menos usuales 'Cerro Tinajas'[3], o 'Cerro Redondo'[4].

En la actualidad, el terreno donde su ubica el Cerro de la Merced es propiedad del Ayuntamiento de Cabra, que ha promovido y financiado los trabajos actuales destinados a la recuperación y puesta en valor del recinto fortificado ibérico situado en la cima del cerro, mediante un convenio específico con nuestro equipo de investigación firmado a través de la Fundación de la Universidad Autónoma de Madrid. Hasta el momento, y con la aprobación y permisos pertinentes de la Junta de Andalucía, se han desarrollado dos campañas de excavación (2012 y 2013).

El yacimiento es conocido de antiguo. Con independencia de los comentarios en un importante texto inédito de D. Manuel de la Corte y Ruano (1836), fue J. Bernier[5] quien lo incluyó en el elenco de los 'recintos fortificados ibéricos' andaluces catalogados de manera sistemática definidos desde 1970[6]. El croquis entonces publicado mostraba ya los restos de excavaciones masivas no regladas en la cima, probablemente de las décadas inmediatamente anteriores[7]. También hacia 1972 un grupo de egabrenses aficionados realizó un pequeño 'sondeo' al pie del muro más visible del recinto interior, y otros en el interior del cráter ya antes generado en la cima del cerro por las 'excavaciones' mucho más sustanciales citadas. En este momento se recogieron materiales de época ibérica tardía bastante completos, depositados en el Museo Arqueológico de Cabra (Quesada 2008: Fig. 13). Sabemos también desde el s. XIX de la existencia de materiales romanos en la zona, pero siempre que tenemos algún detalle se remiten a las cercanías del

1 Trabajo realizado en el marco del Proyecto de Investigación de I+D del Programa de Excelencia del MINECO, HAR2013-43683-P "Resistencia y asimilación: la implantación romana en la Alta Andalucía".
2 Bernier *et alli* 1981, núm. cat. 42 ; 47 y fig. 25.
3 Bernier *et alii* 1981.
4 de la Corte 1836.
5 *Op. cit.*
6 Fortea y Bernier 1970.
7 Ver mapa actualizado en Quesada 2008, fig. 12.

Cerro de la Merced, o a sus pies, no a la cima o laderas del cerro mismo, lo que es corroborado –hasta ahora– por nuestros trabajos.

### *Resultados de los trabajos de 2012-13*

Las excavaciones han demostrado la existencia en la cima de un recinto cuadrado cuidadosamente construido de muros masivos de aparejo ciclópeo cuidado de dos metros de altura original y unas dimensiones de 19,01 m. de lado, remontado originalmente por un paramento sobrepuesto de sillarejo. Directamente bajo la pobre cimentación de este recinto hay materiales de la Edad del Bronce. En el interior del recinto, todavía sin excavar y muy dañado, son visibles muros de adobes, algunos *in situ* y otros derrumbados.

En fecha ligeramente posterior a la edificación del recinto mencionado se construyó otro recinto concéntrico, exterior, cuadrangular, de muros mucho menos potentes y planta más irregular, de unos 42 metros de lado. Entre ambos muros quedó un espacio perimetral despejado de unos 10 metros de ancho en el que se edificaron estructuras menores que no ocupan todo el espacio disponible y de las que sólo restan zócalos de piedra irregular pequeña.

Los datos hasta ahora disponibles sugieren una fecha de entre las últimas décadas del siglo II a.C. y la primera mitad del siglo I a.C. para su construcción y ocupación. El conjunto no parece haber tenido una vida larga, dada la absoluta ausencia de material romano característico de época augustea o posterior. Hay indicios de una destrucción violenta y sistemática, incluyendo la demolición del alzado del gran recinto interior hasta el zócalo ciclópeo, e incluso de partes de éste. Parece que tras la demolición de la fortificación continuó una ocupación residual y marginal del cerro durante un breve espacio de tiempo, ya que se reaprovecharon alzados de muros no derribados y parte de los bloques caídos para realizar alguna estructura más endeble entre los dos recintos concéntricos. Luego la cima del cerro quedó abandonada hasta época emiral islámica, cuando sobre las ruinas se alzó una pequeña alquería o edificación de cierta consistencia a juzgar por la presencia de abundantes tejas, edificación que tampoco parece haber perdurado en época califal.

### *Recintos fortificados ibéricos, torres de Aníbal y 'casas fuertes'*

Desde los años setenta del s. XX se ha considerado el del Cerro de la Merced como uno de los ejemplos más suroccidentales de los recintos fortificados que jalonan la Campiña cordobesa y las estribaciones septentrionales de la Subbética[8]. Estos recintos forman parte de un conjunto mayor pero diverso en el centro de Andalucía[9] y son parte nuclear de un debate intenso sobre (a) Su cronología y adscripción cultural (ibérica, púnica, romana); (b) Su posible relación con las 'torres de Aníbal' mencionadas por algunas fuentes clásicas[10]; (c) Su función (control del territorio agrícola, de minería, vigilancia de rutas de comunicación y de transporte de mercancías estratégicas, centro de explotaciones agropecuarias, etc.) y (d) Su relación con otros fenómenos en apariencia similares en regiones como La Serena en Extremadura,

8 *e.g.* Murillo *et a*lii 1989, fig. 4, núm. 134.
9 *e.g.* Ruíz 2004, Torres y Gutiérrez 2004.
10 Plin. *His. Nat.*. 2,73 (181); 35, 48 (169); Livio 22, 16, 6-7; 25, 36, 13-14; 29, 23,1; Apiano, Ap. *Ib,* 16,16; Ps. Caes. *Bell. Hisp.* 8, 2-5; 38,1-4, etc.

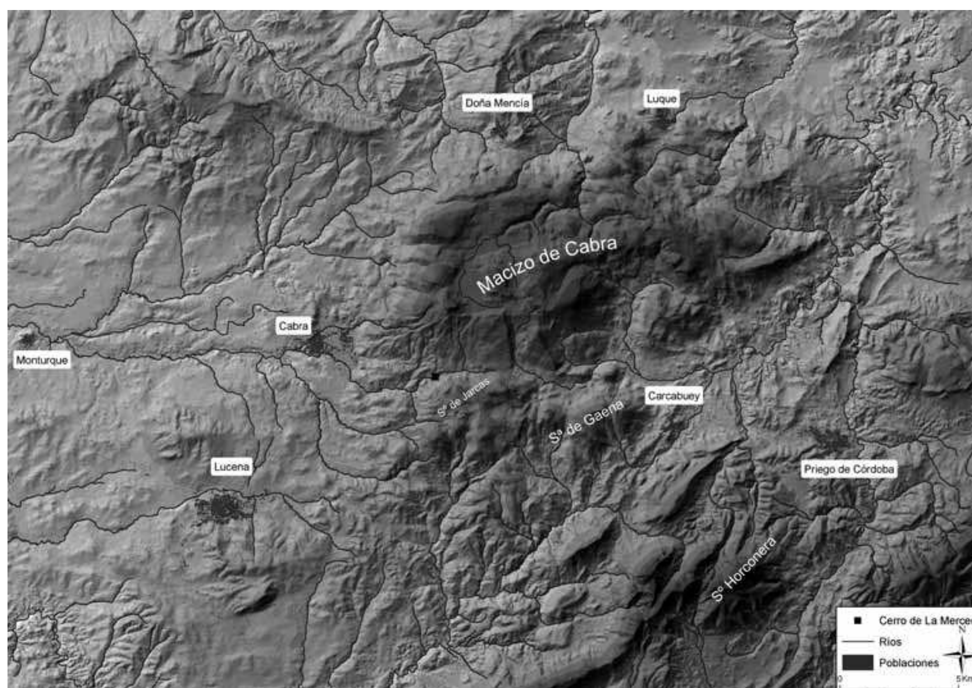



Fig. 1. Entorno geográfico del Cerro de la Merced (cuadrado central), sobre el paso entre la depresión Priego-Alcaudete al este y la Campiña Sur al oeste y entre el macizo de Cabra al norte y las Sierras de Jarcas y Gaena al sur.

el Alentejo portugués e incluso la costa mediterránea[11]. El problema ha generado abundante bibliografía que no obviamente no entraremos a discutir aquí[12].

Nuestro trabajo actual en la Merced tiene, entre varios objetivos, el de contribuir a este debate en el que la ausencia de excavaciones amplias ha lastrado el progreso. Y nuestra presente aportación se centra en el problema de la visibilidad y control del territorio, en el que creemos, los resultados que aportamos son sorprendentes y obligan a alterar radicalmente, al menos en nuestro caso, presupuestos y enfoques de partida.

### *Visibilidad escasa*

Cualquier interpretación del Cerro de la Merced –y de cualquier otro recinto de estas características– centrada en el control del territorio en sus distintas variantes (como recinto independiente o como atalaya formando parte de un sistema) pasa porque tenga una buena o excelente visibilidad desde su cima. Sin embargo, la característica más llamativa en este sentido de nuestro recinto es su mediocre control visual del territorio circundante, tanto a corta como a larga distancia (Fig. 2). Calculando un punto de visión (*offset*) a cinco metros sobre la superficie actual de la cima del cerro (suma estimada del zócalo actual, alzado previsible y altura de un ser humano), y combinando posiciones en las cuatro esquinas del recinto in-

11 *e.g.* Rodríguez, Ortiz 1990; Moret 2003; Mayoral y Vega 2010; Mayoral *et alii* 2011

12 *e.g.*, Fortea y Bernier 1970; Murillo *et alii* 1989; Moret 1990, 1999; Ortiz 1995; Carrillo 1999; Moret 2004, 2010; Camacho 2013 y sobre todo los repertorios recientes en Moret y Chapa 2004; Mayoral y Celestino 2010.

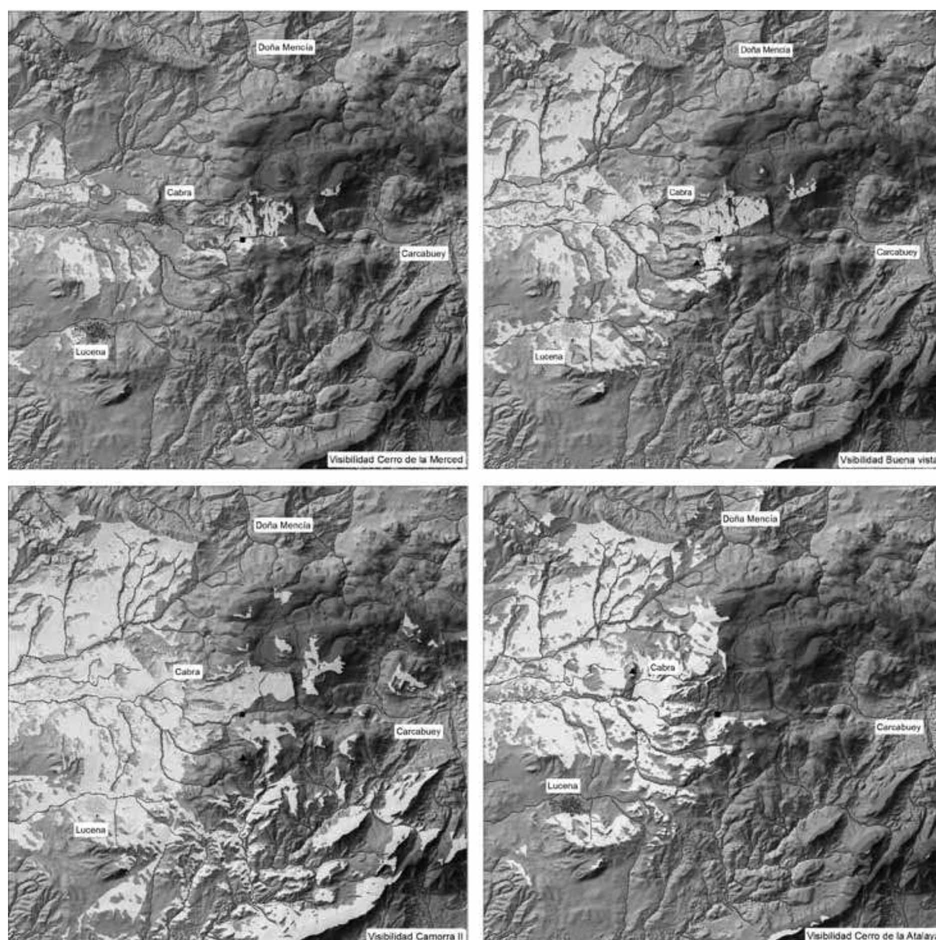



Fig. 2. Visibilidad (radio de 20 km.) comparada desde el Cerro de la Merced y tres posiciones alternativas similares en un radio de menos de 6 m. Se aprecia que el Cerro de la Merced es –con diferencia– la peor opción desde el punto de vista del control visual.

terior y principal[13] es limitada y sesgada la visibilidad que se obtiene –empleando software *ArcGis Desktop 9.3* ® cotejado con comprobación *in situ* sobre escalera de cuatro metros. Hacia el este, donde el terreno asciende, el control visual se limita a las laderas altas de las lomas y cerros ascendentes al noreste, y es casi nulo al este y sureste, y es también casi nulo –más allá de unos cientos de metros– por el valle, por donde discurre hacia Carcabuey la carretera actual y la antigua ruta romana y medieval (*infra*). Lo mismo ocurre hacia el sur y el norte, donde las sierras reducen a cero el alcance visual a larga distancia (por encima de los cinco km.) y las lomas cercanas entorpecen la visibilidad en distancias cortas. Hacia el oeste, donde se abre la campiña hacia Cabra y Lucena, la situación es idéntica. Sólo en dos estrechos arcos de círculo hay buena visibilidad, mientras que la propia Cabra/*Igabrum,* a sólo cinco kilómetros, es invisible, mientras que Lucena, al suroeste, queda casi oculta por las lomas y cerros que rodean la Merced.

13 Camacho 2013.



Fig. 3. El Cerro de la Merced, pese a su reducida altitud relativa, destaca en el paisaje local por su forma regular y su posición aislada. Vista desde el Este, viniendo de Carcabuey.

Si buscamos en el entorno inmediato cerros de características similares al Cerro de la Merced (Fig. 2), observamos que en un radio de apenas cinco kilómetros hay varios puntos (a) elevados pero con cotas moderadas sobre el valle y acceso sencillo, (b) con espacio reducido en la cima, (c) agua cercana, (d) proximidad a la principal ruta de comunicación natural (*infra*). Algunos de ellos, de los que presentamos una muestra, tienen una visibilidad muy superior, con diferencia, a la de la Merced, aunque en todos los casos orientada hacia la Campiña al Oeste y no a la Subbética al Este.

Así por ejemplo, el cerro del cortijo de Buenavista (*sic*), a 1.800 metros al suroeste, y con una cota apenas 25 metros superior en un terreno ascendente, tiene una visibilidad extraordinariamente superior. De hecho, se conoce en él un pequeño recinto ya de época romana imperial (posterior pues al Cerro de la Merced), con presencia de *tegulae* y cerámica común romana. En una cota ya algo más elevada, y a sólo 2,6 kilómetros al sur de La Merced, el cerro 'Camorra II' es también una excelente opción para controlar visualmente el entorno, aunque es bastante más elevado, aunque nada exagerado para lo habitual en el mundo ibérico y en este tipo de asentamientos. Finalmente, el cerro de la Atalaya (*sic*) a 5,7 kilómetros al oeste de La Merced, y justo al norte del antiguo municipio de *Igabrum* (Cabra) y con una cota sobre el nivel del mar de unos 150 metros inferior a La Merced –aunque dicho dato es engañoso, ya que la altura sobre el terreno circundante es apenas de setenta metros– tiene una excelente visibilidad en 360º.

Todo esto quiere decir a nuestro juicio que la construcción del recinto ibérico en el Cerro de la Merced no se debió a la necesidad de control visual, ni distante ni inmediato, dadas las limitaciones del lugar y la existencia de alternativas con características similares a menos de una hora de camino a pie.

### *Una excelente visibilidad… desde el punto de vista opuesto*

Sin embargo, si cambiamos nuestro punto de vista, la lectura varía por completo. Si bien la visibilidad *desde* la Merced no es buena, la visibilidad *del* cerro es excelente, aunque a corta/media distancia. Tanto si se sube desde Cabra por la actual carretera A-339 Cabra-Carcabuey-Priego, como si se baja por la misma en sentido este-oeste (Fig. 3) desde el modesto puerto de Santa Rita o El Mojón, de entre los cerros y lomas de la comarca llama de inmediato la atención el de La Merced. Y lo haría más antes de la construcción de la carretera moderna, que ha rellenado vaguadas y limitado la altura del cerro sobre el entorno cercano. Como veremos, el trazado de la carretera sigue de cerca el de una vía antigua.

Por un lado, su forma es casi perfectamente cónica desde estos dos puntos de vista (este y oeste), hasta el punto de que entre los habitantes mayores de Cabra y los cortijos cercanos es común y tradicional la opinión de que se trata de un cerro artificial construido 'por los antiguos'. Por otro lado, y a pesar de estar flanqueado a norte y a sur por macizos montañosos en comparación imponentes, la Merced no resulta 'aplastado' por ellos. En particular, desde el oeste, nuestro modesto cerrete se recorta contra el cielo, aislado y llamativo en su pendiente regular, sin quedar camuflado contra el telón oscuro de la sierra de Jarcas. Y desde el este, mirando hacia la Campiña, la ausencia de sierras hace que sea igualmente visible recortado contra el cielo. Sólo si trepamos por las sierras al norte y al sur del Cerro de la Merced queda éste disminuido y pierde su característico perfil. Pero si se transita en cualquiera de los dos sentidos por el camino natural este-oeste, en el eje natural de la actual carretera, de la vía de comunicación natural actual, medieval, romana e ibérica, el cerro de la Merced es un foco natural de atracción, al que la vista se dirige con facilidad. Es el punto donde una edificación, una torre o un monumento serían hitos especialmente llamativos que dominarían visual, escenográfica y psicológicamente la comarca inmediata. Cualquier otro lugar cercano, a mayor altura, por el norte o el sur, no sería tan visible desde el llano, ni tan distintivo su perfil.

### *Posición en la red viaria comarcal tradicional*

Lo que hace que estas consideraciones sean más relevantes es que el Cerro de la Merced se ubica sobre una vía de comunicación de importancia comarcal, la única directa que comunica la depresión Priego-Alcaudete y la Campiña Sur de Córdoba, en un eje este-oeste que va desde Almedinilla (donde excavamos el *oppidum* ibérico del Cerro de la Cruz, destruido hacia el 141 a.C.[14] hasta Cabra/*Igabrum*, pasando por Priego de Córdoba y Carcabuey/*Ipolcobulcula*. Justo en este punto, la vía queda muy limitada en su discurrir por el puerto de Santa Rita entre el Macizo de Cabra y la Sierra de Jarcas, desde el que se desciende suavemente hacia las tierras bajas al oeste.

Los estudios generales sobre la red viaria romana en la Bética –que según todos los autores sigue en muchos de de sus trazados vías mucho más antiguas[15] – tienen en común que la depresión Priego-Alcaudete es un amplio vacío en la red viaria romana documentada en las principales fuentes e incluso entre las *viae publicae* menores, conocidas sólo por epigrafía[16].

Se conocen bien las dos grandes vías: de Córdoba a Málaga documentada en el Itinerario de Antonino (que corría de norte a sur desde *Corduba*/Córdoba hasta *Malaca*/Málaga vía *Ulia*/Montemayor,

14 Quesada, Muñiz y Lopez 2014.
15 Ver para la región Sillieres 1990, 565; Melchor 1995, 1; pero ver Gozalbes 1986, 25 ss.
16 Sillieres 1990; Corzo 1992; Melchor 1995; Arias 2004.

*Ipagrum*/Aguilar, *Anticaria*/Antequera[17] y la 'vereda de Granada' de Córdoba a Granada/*Iliberris* pasando por Espejo/*Ucubi*, Minguillar (Baena)/*Iponuba*, y bifurcándose por el este hacia Fuente Tójar/*Iliturgicola* y Alcaudete/*Sosontigi*[18]. Estas dos vías forman dos lados de un gran triángulo cuyo lado inferior (horizontal y meridional) es la línea de sierras que cierran por el sur la depresión Priego-Alcaudete. Otras *viae publicae* importantes comunicaban transversalmente estos dos grandes ejes viarios (como el Camino de Metedores por el norte de nuestra región[19]), pero en el centro queda un amplio espacio vacío[20] que sin embargo incluye, de este a oeste, yacimientos protohistóricos de importancia tan grande como los de Fuente Tójar, Almedinilla o Carcabuey, que sin duda necesitaron usar las rutas naturales de contacto con la campiña hacia el norte y el oeste, y con la Bastetania hacia el este y suroeste; posteriormente este gran triángulo incluye municipios romanos como *Iliturgicola/Fuente Tójar*, *Ipolcobulcula/Carcabuey o Igabrum/Cabra*, amén de villas importantes como las del Ruedo en Almedinilla o la de Priego, núcleos que sin duda estuvieron unidos entre sí por vías permanentes, públicas y/o privadas, todavía no documentadas epigráficamente.

Se trata sin duda, de una red comarcal, secundaria en comparación con las grandes vías que comunicaban las grandes ciudades de Hispania, pero no por ello menos vital a nivel comarcal, ni menos permanente, como ya defendimos hace muchos años[21].

Entre estas vías comarcales, la más importante sin duda es la conocida tradicionalmente como 'Camino Viejo de Cabra', en sentido oeste-este, que unía Cabra con Carcabuey por un paso entre el macizo de Cabra y la sierra de Gaena y sus prolongaciones cada vez más altas, que se prolongaba hacia Priego, Almedinilla y Fuente Tójar. Esta vía está documentada indirectamente tanto en época romana, con alfares e inscripciones cercanas[22] como directamente en la etapa medieval, momento en que se conoce incluso un puente de piedra del s. x, en periodo califal, entre Cabra y Carcabuey[23]. Incluso[24] si en la zona de las canteras históricas el camino se separara ligeramente de la carretera actual (que sigue la ruta más sencilla) por el norte, no cambiaría nuestro razonamiento.

El Cerro de la Merced su sitúa justo sobre esta vía, a la salida de la sierra y en su desembocadura en las primeras lomas del piedemonte que anuncia la Campiña (topográfica, no la Campiña Sur de la adscripción administrativa actual. A nivel comarcal su posición es pues muy significativa como punto de referencia para proyectar, mediante un monumento o edificio visible, un mensaje.

### *El sillar de gola: ¿indicios de un monumento anterior?*

El último elemento que queremos añadir a este puzzle es el descubrimiento de un sillar de piedra local tallado en forma de cornisa de gola de elegante perfil. Se trata de un sillar de gran tamaño (86 cm. de longitud máxima el plano superior por 42 cm. de altura y 48 cm. de ancho). Se halló en la UE 4008 formando parte del gran derrumbe de piedras procedentes del alzado del muro meridional del recinto interior y principal. Aunque se encuentra en un relativo buen estado, presenta roturas y erosiones antiguas. Todo indica que se trata de un elemento reutilizado en el gran muro perimetral.

17 Sillieres 1990, 412 ss.; Melchor 1995, 105 ss.
18 Melchor 1995, 133 ss.
19 Sillieres 1990, 508 ss.; Melchor 1995; Bermudez 1995, 144 ss.
20 Bermudez 1999, 151.
21 Quesada y Vaquerizo 1990, 25 ss. y fig. 3.
22 Camacho y Lara 1996.
23 Bermúdez 1999.
24 R. Carmona, comunicación personal.

Junto con otros elementos, tanto constructivos como de labra, encontrados en los derrumbes masivos de sillarejo de tres de las cuatro caras del recinto, este gran bloque puede indicar la existencia previa en la cima de La Merced de un gran monumento ibérico en piedra labrada, que probablemente ya estaba destruido cuando se construyó el recinto del s. II a.C., y parte de cuyos materiales se reutilizaron en este último. Aunque es tradicional considerar este tipo de cornisas como propias de fases antiguas del mundo ibérico, hay indicios que permiten pensar en una larga perduración, por lo que no entraremos aquí, por prematuro, en la cuestión de la datación de esa hipotética edificación o su tipología.

La ubicación de un monumento de gran escala en una cima cuya ubicación en el paso natural de una vía de importancia comarcal entre la Campiña y la depresión Priego-Alcaudete acabamos de analizar, nos lleva a pensar no en el ámbito funerario, como es lo habitual en este tipo de cornisas, sino en un monumento conmemorativo diseñado para ser visible. Es por demás un tipo de construcción escenográfica bien conocida ya en el ámbito ibérico, eso sí a una escala mucho más monumental que lo hasta ahora discernible en La Merced (*e.g.*, el Pajarillo en Huelma y su entorno geográfico[25].

Por otro lado, nuestro hallazgo no es en un caso único. Sin salir de la zona cordobesa, P. Moret (1996) publicó ya un sillar con cornisa de gola, reutilizado como material de construcción en la muralla romana del Cerro del Minguillar (Baena), en este caso leído tentativamente como parte de un viejo monumento funerario desmontado.

### *Conclusión*

En conjunto, lo hasta ahora descubierto nos lleva a pensar que el recinto fortificado del Cerro de la Merced fue en Baja Epoca Ibérica (o época romana republicana, todo depende del punto de vista) un centro de poder local, probablemente bajo el control de un jefe ibérico (aliado o dependiente del poder romano, no podemos saberlo), cuya cultura material era casi exclusivamente ibérica. La ubicación de este recinto fue cuidadosamente elegida por su impacto visual desde su pie, y sobre una vía natural de importancia comarcal. Fue diseñado con un carácter exageradamente masivo, monumental y ciclópeo, para ser visto, como en una escenografía, desde la llanura y por los viajeros de la ruta, pero además ejerció un papel económico y residencial. Probablemente se ubicó en la misma cima donde, anteriormente, había existido tiempo ha (quizá incluso siglos, quizá sólo décadas) un importante monumento ibérico de sillares tallados, cuyo carácter preciso –conmemorativo– no podemos sino atisbar. Quizá se buscó así enlazar simbólica y visualmente el presente de un poder local, pero sujeto en último extremo al de Roma, pero que enfatizaba la tradición ibérica, con un pasado más o menos remoto y más independiente.

25 Molinos *et alii* 1998.

## *Bibliografía*

ARIAS, G. 1987: *Repertorio de caminos de la Hispania Romana*. Málaga.

BERMÚDEZ CANO, J.M. 1999: "El puente califal del arroyo del Palancar, Carcabuey, Córdoba)". *Antiquitas*, 10, 149-159.

BERNIER, J., SÁNCHEZ, C., JIMÉNEZ, J. y SÁNCHEZ, A. 1981: *Nuevos yacimientos en Córdoba y Jaén*. Córdoba.

CAMACHO, C. y LARA, J.M. 1996: "La Alcantarilla (Carcabuey, Córdoba), una nueva instalación alfarera en las subbéticas. Aproximación a su medio físico y su estructura económica". *Antiquitas* 7, 69-92.

CAMACHO, M. 2013: *¿Recintos fortificados Ibéricos?. El caso del Cerro de la Merced. Cabra (Córdoba)*. Trabajo de Fin de Máster inédito dirigido por D.F. Quesada. Máster de Arqueología y Patrimonio, UAM.

CARRILLO, J.R. 1999: "*Turres Baeticae*: una reflexión arqueológica", *Anales de Arqueología Cordobesa* 10, 33-86.

CORZO, R. y TOSCANO, M. 1992: *Las vías romanas de Andalucía*. Sevilla.

DE LA CORTE, M. 1836: "Memorias del Municipio Igabrense: bosquejo sencillo de sus antigüedades históricas". *Manuscrito inédito, Biblioteca de la Real Academia de la Historia (E/88 –fols. 48-96)*.

FORTEA, J. y BERNIER, M. 1970: *Recintos y fortificaciones ibéricos en la Bética*. Salamanca.

GOZALBES, C. 1986: *Las vías romanas de Málaga*. Col. de Ciencias, Humanidades e Ingeniería, 25, Madrid.

MAYORAL, V., CELESTINO, S., SALAS, E. y BUSTAMANTE, M. 2011: "Fortificaciones e implantación romana entre La Serena y la Vega del Guadiana: el Castejón de las Merchanas (Don Benito, Badajoz) y su contexto territorial". *Archivo Español de Arqueología* 84, 87-118.

MAYORAL, V. y VEGA, E. 2010: "El 'Cerro del Tesoro' (Zalamea de la Serena, Badajoz): un caso de estudio de los llamados 'recintos-torre' de la comarca de La Serena.", V. Mayoral y S. Celestino (eds.) *Los paisajes rurales de la romanización*. Simposia 1, Mérida, 207-233.

MAYORAL, V. y CELESTINO, S. (eds.) 2010: *Los paisajes rurales de la romanización. Arquitectura y explotación del territorio*. Simposia, 1, Mérida.

MELCHOR, E. 1995: *Vías romanas de la provincia de Córdoba*. Córdoba.

MOLINOS, M., CHAPA, T., RUIZ, A., PEREIRA, J., RÍSQUEZ, C. y MADRIGAL, A. 1998: *El santuario heroico de 'El Pajarillo' (Huelma, Jaén)*. Jaén.

MORET, P. 1990: "Fortins, 'tours d'Hannibal' et fermes fortifiées dans le monde ibérique" *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 26, 5-43.

MORET, P. 1996: "Un monument funéraire au Cerro de Minguillar (Baena, Cordoue)?". *Revista de Estudios Ibéricos*, 2, 207-211.

MORET, P. 1999: "Casas fuertes romanas en la Bética y la Lusitania". *Economie et territoire en Lusitanie romaine*. Madrid, 55-89.

MORET, P. 2003: "Fortifications ibériques tardives et défense du territoire en Hispanie Citérieure", A. Morillo, F. Cadiou y D. Hourcade (eds.) *Defensa y territorio en Hispania de los Escipiones a Augusto*. León, 159-183.

MORET, P. 2004: "Tours de guet, maisons à tour et petits établissements fortifiés de l'Hispanie républicaine: L'apport des sources littéraires", P. Moret y T. Chapa (eds.) *Torres, Atalayas y casas fortificadas*. Jaén, 13-29.

MORET, P. 2010: "Les tours rurales et les maisons fortes de l'Hispanie romaine: éléments pour un bilan", V. Mayoral y S. Celestino (eds.) *Los paisajes rurales de la romanización*. Simposia 1, Mérida, 9-36.

MORET, P. y CHAPA, T. (eds.) 2004: *Torres, atalayas y casas fortificadas. Explotación y control del territorio en Hispania (s. III a.C. de C.-s. I d. de C.)*. Jaén.

MURILLO, J.F., QUESADA, F., VAQUERIZO, D., CARRILLO, J. R. y MORENA, J.A. 1989: "Aproximación al estudio del poblamiento protohistórico en el sureste de Córdoba: unidades políticas, control

del territorio y fronteras". *Arqueología Espacial 13. Fronteras,* 151-172.

Ortiz, P. 1995: "De recintos, torres y fortines: usos y abusos" *Homenaje a la Dra. Milagros Gil-Mascarell. Extremadura Arqueológica* V, Cáceres-Mérida, 177-193.

Quesada, F. 2008: "Entre bastetanos y turdetanos. Arqueología ibérica en una zona de fronteras", A. Adroher y J. Blánquez (eds.) *1er Congreso Internacional de Arqueología ibérica Bastetana*, Madrid, 147-177.

Quesada, F.; Muñiz, I. y López Flores, I. 2014 (en prensa): "La guerre et ses traces: destruction et massacre dans le village ibérique du Cerro de la Cruz (Córdoba) et leur contexte historique au iie s. a.C.", M. Navarro y F. Cadiou (eds.), *Guerre Hispania*. Bordeaux, 25-53.

Quesada, F. y Vaquerizo, D. 1990: "Un proyecto de investigación arqueológica en Córdoba: Protohistoria y Romanización en la Subbética Cordobesa", *Anales de Arqueología Cordobesa*, 1, 7-51.

Rodríguez Díaz, A. y Ortiz, P. 1990: "Poblamiento prerromano y recintos ciclópeos de la Serena, Badajoz", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 17, 45-66.

Sillieres, P. 1990: *Les voies de communication de l'Hispanie méridionale*. Paris.

Ruíz Rodríguez, A. 2004: "Reflexiones sobre la cuestión de las torres iberas del sur de la Península Ibérica", P. Moret y T. Chapa (eds.) *Torres, Atalayas y casas fortificadas*. Jaén, 215-220.

Torres, C. y Gutiérrez Soler, L.M. 2004: "Poblamiento Ibérico Tardío en la provincia de Jaén. Dos casos de estudio: el Arroyo Salado de Los Villares y los Castilletes de Sierra Morena", P. Moret, T. Chapa (eds.) *Torres, atalayas y casas fortificadas,* Jaén, 133-144.

# *Simbolismo y religiosidad en los períodos ibéricos de la Alcudia*

Rafael Ramos
Museo de Elche

Mi amistad y, con ella, los lazos afectivos que me unen a Ricardo Olmos, sumados a su vinculación a La Alcudia, motivan estas líneas que, desde su magisterio, escribo con la emoción del compañero que ha compartido con él muchos momentos gratos e ilusionados tratando cuestiones de simbolismo y religiosidad que ahora, aunque reiterativamente, quiero recordar y relatar.

Las aportaciones de Ricardo Olmos a los trabajos relativos al simbolismo de las imágenes pintadas en la cerámica de tipo Elche abordaron el enfoque del proceso investigador actual[1].

La decoración de esta cerámica de La Alcudia pudo aludir a la representación del surgimiento de la vida, del nacimiento de la naturaleza en sus diferentes manifestaciones, de la presencia del florecimiento vegetal, de la existencia animal, teratomorfa, humana y antropomorfa[2]. Por ello las imágenes representadas responden a símbolos y su realización es una expresión de la disposición de la esencia divina. Consecuentemente las figuraciones sólo ocasionalmente remiten a un ritual o a una expresión heroica[3].

En este tipo de cerámica existen representaciones de cabezas y bustos, frecuentemente alados, que sugieren una relación directa con la idea del espontáneo brotar a la vida, con la noción de *ánodos*. Término que ha sido utilizado para designar las escenas plásticas que representan personajes que emergen del suelo, de la tierra, que responden a un tránsito ctónico, a un viaje fúnebre, a un regreso tenebroso, a una ascensión de revivificadora[4], pues al descenso al interior de la tierra sigue la subida al reino de la luz desde las tinieblas, si bien el uso convencional del término *ánodos* es utilizado aquí exclusivamente para aludir a las representaciones figuradas de los tránsitos fúnebres. Puede aplicarse tanto a las divinidades y a los personajes heroizados como a cualquier humano, en un orden de ritos de tránsito por los que simulan retornar del espacio subterráneo, del dominio de las sombras.

Aunque para poder identificar un rostro, una cabeza o un busto con la idea de *ánodos* es necesario que aquellos estén en contacto con la base de la zona decorada, puesto que brotan precisamente del friso ornamental que limita la parte inferior de la escena, porque vienen del exterior con relación a nuestro mundo. Cuando la plasmación figurativa no responde a la representación total de la imagen pintada y, además, cuando aquella imagen arranca de la banda o del friso decorativo inferior de su campo, del piso de la tierra, alude exactamente a un rito de tránsito, a una escena de subida, a un *ánodos*, pues reproduce

1 Olmos 1992, 8-32.
2 Olmos 1996, 9-17.
3 Ramos Fernández 1987, 231-236.
4 Bérard 1974, 22-27.

una instantánea del proceso ascensional que supone el regreso al mundo de los vivos de divinidades antropomorfas o teratomorfas que proceden de los estadios infernales.

Por esa razón, los rostros y los bustos –prótomos– que se nos muestran pintados en esta cerámica de Elche[5] no pueden considerarse y valorarse simplemente como tales, ya que son la parte superior de un cuerpo en movimiento vertical y constituyen una representación simbólica donde lo que realmente importa es el significado y no la figuración en sí. En las imágenes pintadas en algunos vasos, las cabezas, que se presentan simbólicamente cortadas del resto de su cuerpo, no lo estarían en el pensamiento ibero más que temporalmente, durante un instante, durante su tránsito. Pues las gentes conocedoras del ritual sabían que el personaje salía de la tierra, subía a la luz y que inmediatamente se mostraría en su integridad corporal. La característica de estos rostros reside en su tránsito a un nivel superior gracias a una ascensión vertical. Por ello el interpretarlos como *ánodos* exige imaginar que el resto de su cuerpo está a punto de aparecer. Así las imágenes que representaron pudieran ser reflejo de un mundo mistérico basado en los ciclos vegetativos de las plantas y en la renovación de la vida en general.

Los motivos fundamentales pintados en este tipo de cerámica expresan la plasmación del surgimiento de la vida asociada a la representación de una divinidad femenina que se muestra bien como efigie o bien como rostro que brota de la tierra.

Estas figuras pueden aludir a una divinidad local ctónica que, si se relacionan con imágenes de diosas femeninas del ámbito griego, podrían identificarse con representaciones del círculo de Deméter y, si se las vinculan al mundo púnico que pudo, a través del comercio, ser quien difundiera la iconografía en sus áreas de influencia, debería identificarse con Tanit. Asimismo, si se las situasen en el entorno genérico mediterráneo y se valorase en ellas la condición de Gran Diosa se vincularía con el ámbito de Ártemis. Sin embargo, esas identificaciones no implican más que relaciones de tipo formal que tal vez provocarían el revestimiento de una idea preexistente asociada con un culto autóctono, de carácter ctónico, imbricado en las corrientes religiosas imperantes en el Mediterráneo Occidental[6].

En Elche la representación humana, antropomorfa, se refiere preferentemente a la plasmación de la idea de la divinidad femenina y constituye el tipo de manifestación que caracteriza diferencialmente a este grupo cerámico y lo individualiza.

Esta divinidad femenina se muestra pintada bien como prótomo que brota como una flor de su cáliz o bien como figura incompleta independiente asociada a la mostración de la plenitud de la simbología vegetal y animal que la rodea. Esta representación hace referencia al nacimiento del capullo floral que se metamorfosea en cabeza de mujer. Es la germinación vegetal que se manifiesta en un rostro divino, el rostro que nace pero que todavía, en su tallo, es una flor[7], con lo que se expone un pensamiento universal del mundo antiguo que expresa la idea de tránsito. Esta cabeza supone la plasmación del momento en que la divinidad brota de la tierra para presentarse ante los hombres. Es la diosa que nace del propio orden vivificante que preside. Además, como exponente de estas epifanías divinas, también se muestra como busto alado y como imagen incompleta, carente de pies, con vestido acampanado decorado con una flor de cuatro pétalos, asociada a una exuberante vegetación y bordeada por rosetas reiterativas de su divinidad y símbolo de su presencia[8], imagen que también se presenta como auriga que surge a este mundo en el acto

5 Ramos Fernández 1992c, 101-110.
6 Ramos Fernández 1992b, 171-189.
7 Olmos 1987, 26.
8 Kukahn 1962, 83.



Fig. 1. Rostro epifánico de la diosa. Kalathos "La Tonta del Bote". Museo Monográfico de La Alcudia.

de conducir una biga sagrada tirada por yeguas aladas, tal vez alusiva al regreso de Core a la superficie de la tierra desde el reino de Hades.

Nos hallamos ante una imaginería que se plasmó en escenas mediante las mencionadas representaciones incompletas de las divinidades y de sus potencias, como instantáneas de cuerpos en movimiento vertical que informaban así de su potestad de transgresión de los niveles del universo. Mientras, las figuras de los humanos se representan con la integridad de su imagen para diferenciarlas de los seres divinizados.

Esta interpretación de las imágenes representadas incompletas podría hacer posible intuir que los iberos de Ilici practicaban cultos agrarios, cultos mediterráneos llamados así por su relación con la agricultura; cultos referidos a misterios divinos basados en la maravilla que supone el tránsito de la semilla a la flor. Por eso, su diosa, como la semilla enterrada, debía de permanecer durante una parte del año en el seno de la tierra, en los infiernos, para después surgir de esa tierra, mostrarse a los humanos y traer con ella el gran milagro anual: la cosecha.

La religiosidad de aquellas gentes de Ilici se manifiesta en su templo[9], edificio de planta cuadrada, de ocho metros de lado, con la puerta principal en su fachada meridional, con una mesa de ofrendas central, con una capilla interior y con una torre adosada exteriormente a su muro oriental, construcción que pudo erigirse a finales del siglo VI a.C. y que en el último cuarto del siglo III a.C. sufrió una destrucción violenta. Sus muros de adobe fueron derribados, configurando un nivel de escombros de 40 cm de espesor que rellenó la superficie interior del recinto, y sus esculturas, fragmentadas, pavimentaron, frente a su puerta principal, parte de la calle, aunque de ellas quedaron pequeños fragmentos en su interior.

9 Ramos Fernández 1995, 9-17.

El edificio fue reconstruido sobre sus restos a finales del mismo siglo III a.C. y a él se incorporaron capiteles de orden corintio compuesto con representaciones de frutos y en él se sustituyó la capilla interior por una cámara subterránea situada detrás de la mesa de ofrendas. Su actividad concluyó en fechas avanzadas del último cuarto del siglo I a.C., momento a partir del cual quedó abandonado.

Los hallazgos de las representaciones de un rostro femenino con iconografía identificable muestran que el templo estuvo dedicado a la Gran Diosa, puesto que además a ella se vinculan los prótomos de sus símbolos que también aparecieron en la excavación del lugar.

Pero además del templo que evidencia la sacralidad del espacio que ocupa y además de la lectura de los temas pintados en la cerámica de tipo Elche, existen otros testimonios, tal vez de carácter privado, probablemente de tipo familiar, que han permitido considerar la existencia de recintos dedicados a la práctica de cultos: capillas domésticas, oratorios, donde quizá los miembros de una familia realizaran sus ritos y sus súplicas a las divinidades. Estancias del hogar destinadas a la realización de liturgias dedicadas a rendir culto a la memoria de los antepasados, a la petición de protección de los bienes ya logrados y a la obtención de las cosechas. Vestigios que nos informan de la condición cultual de esas estancias y que afectan a la totalidad del yacimiento; son restos que aluden a ritos de fertilidad y de renovación y que, incluso, hacen referencia a episodios dionisíacos y a prácticas sacrificiales relativas a ofrendas votivas de cabezas humanas[10].

En una de las viviendas del Sector 4-C del yacimiento se localizó una habitación rectangular, con piso enlosado, en la que se halló un conjunto de tres vasijas de características muy peculiares[11]: una de ellas es un *kernos* decorado con un rostro femenino frontal y especies animales y vegetales, vaso múltiple en el que tres recipientes comunicados simulan recoger las libaciones que un ánfora vierte sobre la copa como alusión al agua fecundadora de la tierra, de la que, consecuentemente, nace el rostro de la diosa entre los distintos principios simbólicos que configuran la existencia; otra, un pebetero polícromo que, entre ventanas, muestra tres altorrelieves que representan máscaras humanas; y una pequeña botella. Objetos que parecen responder a un posible uso ritual.

En el sector 5-F del yacimiento fueron localizados dos depósitos constituidos por dos conjuntos de materiales agrupados con una equidistancia de un metro. El primero de ellos estaba integrado por una vasija crateriforme[12], decorada con el rostro alado de la diosa brotando de la tierra; una gema con un entalle representando una paloma; una pequeña olla de pasta negra y un pequeño cántaro con decoración reticulada pintada. El segundo de los conjuntos hallados estaba integrado por un vaso crateriforme de cerámica pintada, decorado con motivos vegetales estilizados; un pebetero en forma de cabeza femenina, incompleto; dos útiles de hierro con mango de madera y funciones respectivas de cuchillo y de removedor; y dos fragmentos de cerámica de relieves, recortados, que contienen las representaciones de Dioniso y de Paposileno.

En el sector 9-E se descubrió un recinto con tres estancias en torno a una sala central con un ara de mampostería. En él se localizaron dos fosas con depósitos rituales y un conjunto integrado por un cáliz de cerámica pintada con reticulado romboidal, un vaso geminado, otro tripartito con orificios de suspensión, tres páteras y restos de seis pequeñas copas. Una de las fosas contenía un cráneo humano completo, aislado, sin que en el depósito apareciera ningún otro resto del esqueleto al que perteneció, y dos jarras,

10 Ramos Fernández 2003, 117-126.
11 Ramos Folqués 1966, 296-300.
12 *Cf.* Ramos Fernández 1989, 236-240, y Olmos 2010, 49-63.

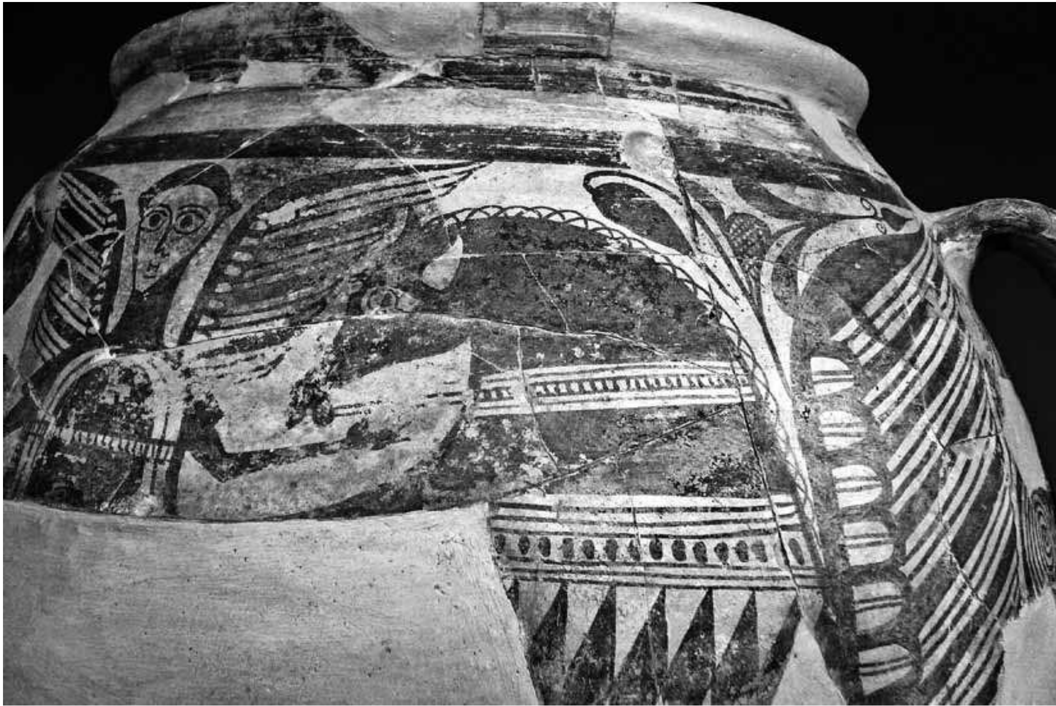


Fig. 2. Divinidad que conduce las yeguas aladas. Tinaja, Museo Monográfico de La Alcudia.

tres lucernas de apéndices laterales, un *kálathos* con decoración simbólica y un tonel. En la otra fosa habían sido depositadas representaciones de cabezas humanas en terracota, en improntas y en producciones de cerámica pintada. Entre las cabezas de terracota halladas, separadas del resto de su cuerpo por fragmentación, dos se identifican iconográficamente con representaciones de Artemis-Bendis[13], diosa que se muestra aquí como reflejo de cultos asentados en la Magna Grecia, y dan sentido a la presencia de un cráneo en el área mencionada cráneo que suponemos fue conservado en función de un ritual sacrificial[14].

Es evidente que las crateras, las pateras, los pebeteros y el grupo del cáliz, el vaso geminado y el tripartito son recipientes de uso ritual y que su utilización tal vez estuviera íntimamente unida a la faceta espiritual del usuario y que fuera elemento de su religiosidad, por lo que, todo ello, sumado al simbolismo de las representaciones materiales halladas (cabezas truncadas de Ártemis, relieves de Dioniso y Paposileno, rostros de la diosa alada pintados o el entalle de la paloma), viene a indicar la posibilidad de la existencia de áreas de culto privadas, situadas en dependencias de las viviendas de la ciudad, en las que determinadas familias y, tal vez, las gentes de su entorno realizasen prácticas vinculadas a cultos agrarios en las que la diosa de veneración local pudo mostrarse asociada a episodios dionisíacos.

Todo lo expuesto tiende a ofrecer vías para la interpretación simbólica de las imágenes pintadas en la cerámica de La Alcudia y para el conocimiento de la religiosidad de las gentes de Ilici.

13 Ramos Fernández y Ramos Molina 1999, 640-645.

14 Para el tráfico de objetos cultuales entre pueblos antiguos para ser depositados como ofrendas en santuarios del Mediterráneo, *cf.* el testimonio de Heródoto (IV, 33, 1-5) sobre los hiperbóreos y el de los sacrificios humanos practicados en la Táuride con los forasteros que arribaban a sus costas (IV, 103, 1-2).

# *Bibliografía*


BÉRARD, C. 1974: *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chtoniens*, Bibliotheca Helvetica Romana, XXIII, Neuchâtel.

KUKAHN, E. 1962: "Los símbolos de la Gran Diosa en la pintura de los vasos ibéricos levantinos", *Caesaraugusta* 19-20, 79-85.

OLMOS, R. 1987: "Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste", *Archivo Español de Arqueología* 60, 21-42.

OLMOS, R. 1992: "El surgimiento de la imagen en la sociedad ibérica", *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Ministerio de Cultura, Barcelona, 8-32.

OLMOS, R. 1996: "La sociedad ibérica en el espejo de su imagen. Una mirada multiforme a la imagen ibérica", F.J. Martínez Quirce (coord.), *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*, Madrid, 9-20.

OLMOS, R. 2010: "La ninfa Ilike", *Anejos de Archivo Español de Arqueología* LV, 49-63.

RAMOS FERNÁNDEZ, R. 1987: "Iconografía funeraria en la cerámica ibérica de La Alcudia de Elche", *Archivo Español de Arqueología* 60, 231-236.

RAMOS FERNÁNDEZ, R. 1989: "Nuevos hallazgos en La Alcudia de Elche. Su simbología religiosa y funeraria", *Archivo Español de Arqueología* 62, 236-240.

RAMOS FERNÁNDEZ, R. 1991: *Simbología de la cerámica ibérica de La Alcudia*, Elche.

RAMOS FERNÁNDEZ, R. 1992a: "La cratera iberorromana de La Alcudia", *Estudios de Arqueología Ibérica y Romana. Homje a E. Pla. (A.P.L.)*, Valencia, 175-190.

RAMOS FERNÁNDEZ, R. 1992b: "Consideraciones sobre la temática pintada en la cerámica ibérica de Elche", 1, *Studi Classsici. Annali Faciltà di Lettere* 16, 171-189.

RAMOS FERNÁNDEZ, R. 1992c: "Ritos de tránsito: Sus representaciones en la cerámica ibérica", *Anales de Prehistoria y Arqueología* 5-6, 101-110.

RAMOS FERNÁNDEZ, R. 1995: *El templo ibérico de La Alcudia*, Elche.

RAMOS FERNÁNDEZ, R.1996: "La expresión iconográfica en la cerámica ibérica de Elche", *Actas XXIII Congreso Nacional de Arqueología* (Elche-1995), Elche, 283-298.

RAMOS FERNÁNDEZ, R. 2003: "Áreas de culto en La Alcudia ibérica", J.M. Noguera Celdrán (ed.), *Soliferreum. Studia archaeologica et historica Emeterio Cuadrado Díaz ab amicis, collegis et discipulis dicata* [*Anales de Prehistoria y Arqueología* 17-18, 2001-2002], Murcia, 117-126. https://www.ua.es/personal/juan.abascal/Noguera_semblanza_Emeterio_Cuadrado.pdf

RAMOS FERNÁNDEZ, R. y RAMOS MOLINA, A. 1999: "Posible culto a Artemis-Bendis en la Alcudia de Elche", *Actas XXV Congreso Nacional de Arqueología*, Valencia, 640-645.

RAMOS FOLQUÉS, A. 1955: *Sobre escultura y cerámica ilicitanas*, Estudios Ibéricos 3, Valencia.

RAMOS FOLQUÉS, A. 1966: "Un *kernos* y otros vasos de la Alcudia de Elche", *Actas IX Congreso Nacional de Arqueología* (Valladolid-1965), Zaragoza, 296-300.

RAMOS FOLQUÉS, A. 1990: *La cerámica ibérica de la Alcudia de Elche*, Patrimonio/10, Instituto Juan Gil Albert, Alicante.

SCHRADER, C. 1995: *Heródoto. Historia, libros III-IV*, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid.

TORTOSA ROCAMORA, T. 2004: "De iconografía vascular ibérica", *Iberia, Hispania, Spania. Una Mirada desde Ilici*, Alicante, 175-180.

# *El vaso de plata del Tesoro de Aliseda*

Alicia Rodero Riaza
Museo Arqueológico Nacional

Me incorporé al MAN en el año 1986 para ocupar la vacante de O. Gil Farrés. Desde su jubilación y hasta mi llegada, Ricardo Olmos se había ocupado de manera transitoria de la sección, hoy Departamento de Protohistoria y Colonizaciones. Esta situación me sirvió de gran ayuda, pues Ricardo como compañero, me ayudó enormemente: el conocimiento del funcionamiento interno del Museo, de la ordenación y catalogación de las colecciones, las relaciones con el exterior (préstamos a exposiciones temporales, depósitos, etc.) fue más sencillo gracias a su ayuda. Sirvan, por tanto, éstas líneas como mi más sincero agradecimiento.

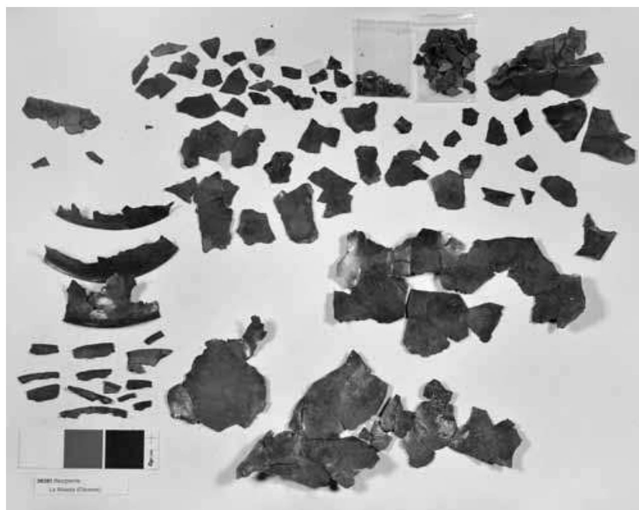


Fig. 1. Fragmentos del Tesoro de Aliseda. MAN.

Desde aquellos años, cuando empezamos a reordenar las colecciones del Departamento, me llamaba poderosamente la atención la caja llena de fragmentos de plata del Tesoro de Aliseda (Fig. 1). Intentar hacer algo con ello era casi una empresa imposible. Hacia falta que, de manera exclusiva, un restaurador se ocupara de la cuestión, pero desgraciadamente la plantilla de restauradores del MAN siempre ha sido insuficiente para acometer trabajos de esta envergadura.

Cuando empezaron las obras de reforma del MAN, desde la dirección del mismo se nos solicitó a todos los Departamentos que hiciéramos unos listados de necesidades de restauración, consolidación y limpieza de aquellas piezas que estarían en las vitrinas de la exposición permanente años más tarde. El Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE) convocó una serie de proyectos para acometer dichas tareas que desde el Museo nuevamente no se podían llevar a cabo en su totalidad.

En uno de esos proyectos: "Proyecto de restauración de una selección de objetos de metal de uso agrícola y doméstico" decidimos incluir los fragmentos de plata de Aliseda. Cuando Emma García Alonso (IPCE)[1], directora del citado Proyecto, vio la caja debió pensar que era imposible realizar algún trabajo con todos aquellos fragmentos. No fue demasiado difícil convencerla, pues en el fondo las partes implicadas

1 Quiero expresarle aquí mi agradecimiento, pues sin su empeño y dedicación este trabajo no hubiera sido posible.




Fig. 2. Recipiente de Aliseda. MAN, nº. inv. 28581.

teníamos una gran curiosidad sobre la posibilidad o no de montar alguna forma reconocible. Tras los trabajos realizados por Ana Palacio, Marta López y Consuelo Cifre, con gran satisfacción, pudimos ver la pieza nº de inventario 28581 (Fig. 2) y ubicarla en la nueva vitrina del Tesoro de Aliseda, en la unidad expositiva dedicada a Tartessos.

El tesoro de Aliseda se halló el 29 de febrero de 1920 en la localidad cacereña del mismo nombre y hasta el 26 de septiembre de ese mismo año no ingresó en el Museo Arqueológico Nacional a manos de José Ramón Mélida, escoltado por la Guardia Civil (Fig. 3). Lo avatares sufridos por las piezas en el transcurso de esos siete meses están perfectamente recogidos en la obra de A. Rodríguez Díaz *et alii*[2]. Concretamente y como ahí también se explica, Mélida[3] describió, tras conversaciones mantenidas con el farmacéutico de Aliseda, las circunstancias del hallazgo: "del otro lado del murete donde estaban las piezas de oro, apareció el brasero de plata cartaginés y otro vaso análogo del mismo metal que está en fragmentos". Igualmente, años más tarde, Almagro Gorbea[4] habla de dos posibles recipientes de plata. Efectivamente, tras los trabajos recientemente realizados se confirma la existencia de un vaso con perfil en S de plata laminada (Fig. 4)[5]. Además, una vez montado, pudimos comprobar que parte de los fragmentos restantes, sobre todo los bordes, no podían pertenecer a la misma pieza pues daban un diámetro

2 Rodríguez Díaz *et alii* 2014.
3 Mélida 1921,10.
4 Almagro Gorbea 1977,213-214.
5 Altura conservada: 37 cm.; Diámetro de la boca aproximado: 26 cm.

mucho mayor que ésta. Por lo tanto, existe un tercer recipiente de plata, posiblemente un brasero con el que seguiremos trabajando próximamente.

Aparte de los estudios tecnológicos y cronológicos del tesoro realizados entre otros autores por Perea[6] quien propone la existencia del "taller de Extremadura" como origen de las piezas de Aliseda, salvo las menores, como los anillos, confiemos que en un futuro próximo pueda aclararse el contexto de este conjunto de piezas. Si bien Mélida en 1921[7] sugería que el hallazgo procedía de una tumba cubierta con un montículo o estructura tumular, en 1928[8] cambió de opinión y propuso que fuera una ocultación o escondrijo basándose en la ausencia de huesos. A favor de su finalidad funeraria se han decantado Almagro Gorbea[9], apuntando que fuera el ajuar de una princesa, y Torres[10].



Fig. 3. José Ramón Mélida entra en el MAN con el Tesoro de Aliseda según A. Rodríguez Díaz, P. Ortiz Romero, I. Pavón Soldevila y D.M. Duque Espino, 2014, fig. 57.

6 Perea 1996 y 2000.
7 Mélida 1921, 9.
8 Mélida 1928, 497-510.
9 Almagro Gorbea 1977
10 Torres, 1999.

Conviene recordar, no obstante, la hipótesis de Celestino y Blanco[11], quienes insisten en la ausencia de huesos, cenizas o urnas cinerarias. La posibilidad apuntada por Almagro Gorbea de que el vaso de plata fuera una urna me parece poco plausible dada la fragilidad del mismo. Celestino y Blanco deducen "que el conjunto debió formar parte del acerbo ritual de un centro religioso indígena y que su ocultación fue consecuencia bien de un acto o rito de amortización o de protección de elementos sacros ante la presencia de una circunstancia constrictiva que amenazaba su seguridad, o bien que se tratara del tesauros de la comunidad".

Es evidente que poco a poco, con el esfuerzo de unos y otros, podremos ir completando el estudio de este Tesoro, con la esperanza de que pueda ser completado casi 100 años después de su descubrimiento.



Fig. 4. Recipiente de plata de Aliseda. MAN.

## *Bibliografía*

Almagro-Gorbea, M. 1977: *El bronce final y el periodo orientalizante en Extremadura*, Biblioteca Praehistorica Hispana, Vol. XIV, Madrid.

Celestino, S. y Blanco, J.L. 2006: *La joyería en los orígenes de Extremadura: el espejo de los dioses*, Badajoz, 116-121.

Mélida Alinari, J.R. 1921: *Tesoro de Aliseda. Noticias y descripción de las joyas que lo componen*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Mélida Alinari, J.R. 1928: "Der Schatz von Aliseda", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 43, 497-510.

Perea, A. 1996: "La orfebrería peninsular en el marco del arcaísmo mediterráneo: dos perspectivas", R. Olmos y P. Rouillard (eds.), *Formes archaïques et arts ibériques*, Casa de Velázquez, Madrid, 95-109.

Perea, A. 2000: "Joyas y bronces", C. Aranegui Gascó (ed.), *Argantonio, rey de Tartessos*, Sevilla, 147-155.

Rodríguez Díaz, A., Ortiz Romero, P., Pavón Soldevila, I. y Duque Espino, D.M. 2014: *EL tiempo del Tesoro de Aliseda I. Historia e historiografía del hallazgo*, Cáceres.

Torres Ortiz, M. 1999: *Sociedad y mundo funerario en Tartessos*, Real Academia de la Historia, Madrid.

11 Celestino y Blanco 2006,120.

# *La Dame en sa pierre*

Pierre Rouillard
Directeur de recherche émérite au CNRS, Maison Archéologie et Ethnologie René -Ginouvès

Parler de la Dame d'Elche avec Ricardo Olmos implique toujours, à un moment ou à un autre, une réflexion sur le regard. Mais ici, point d'échanges de regards, ceux-là mêmes que Ricardo ne manque pas de faire quand il se trouve face à la Dame. Non, nous parlerons de pierre, d'espace, de voie, de taille de pierre, car cette Dame emblématique est née d'un massif montagneux qui sépare Elche et Aspe au sud de la province d'Alicante et qui est traversée de voies, les premières qu'un bloc a empruntées avant d'être travaillé par un génial sculpteur.

L'histoire commence à Ferriol, nom d'un secteur de ce massif montagneux, et a été écrite par des géologues, Jean-Claude Echallier et Christian Montenat[1] qui identifient dans les années 1970 la variété de calcaire utilisé pour la Dame, puis Cyril Gagnaison dont l'œil attentif a été attiré en 2005 par un bloc particulier dans les éboulis des carrières de Ferriol ; découvrant alors une ébauche de sculpture de guerrier, datable au IVe siècle av. J.-C., il fournissait la preuve matérielle de l'existence d'un atelier de sculpture dans lequel au moins une première étape du travail était menée sur les pentes de Ferriol[2]. Bien des travaux avaient déjà montré que *Illici* (La Alcudia, Elche) comptait un foyer d'artistes[3]; désormais, les *testimonia* sont là.

L'identification de la pierre dans laquelle est façonnée la Dame d'Elche a bien été au départ du programme de travail sur Ferriol[4], programme qui a été fortement impulsé par Christian Montenat au moment de l'exposition *Les Ibères* (Paris, Barcelone, Bonn) qui réunissait en 1998/1999 un grand nombre de sculptures ibériques, beaucoup venant d'Elche et de la région d'Alicante.

Les matériaux utilisés par les artisans d'*Illici*, affleurent une dizaine de kilomètres au nord d'Elche, sur la rive gauche du río Vinalopó, dans le secteur d'El Ferriol (sur la route d'Aspe, en suivant le *camino del Vinalopo*). Les études géologiques détaillées (cartographie, sédimentologie, pétrographie microscopique) ont fourni un inventaire précis des roches représentées, des calcaires assez tendres, susceptibles de produire des pierres de moyen et grand appareil de bonne qualité géotechnique[5].

1 Echallier et Montenat, 1977.
2 Rouillard *et alii*, 2006, et Gagnaison *et alii*, 2006.
3 García y Bellido 1943, León 1998, 37-38, Chapa et Izquierdo 2012, 237-240.
4 Le travail présenté ici s'inscrit dans le programme de la Mission archéologique franco-espagnole « Alicante », dirigée par Pierre Rouillard, financée par la Casa de Velázquez et le Ministère des Affaires Etrangères (Sous-direction des sciences humaines et sociales et de l'archéologie), avec le soutien de la Generalitat Valenciana, et de l'Université d'Alicante. Y participent Jesús Moratalla (Université d'Alicante), Christian Montenat, Pascal Barrier et Cyril Gagnaison (Institut Géologique Albert de Lapparent), Laurent Costa et Gérard Monteil (Maison Archéologie et Ethnologie, René-Ginouvès).
5 Montenat 1977, Montenat *et alii*, 1990.



Fig. 1. La carrière de Ferriol II, 3 ; haut du front sud. Photo de l'auteur.

L'étude pétrographique du matériel lithique ibérique conservé au musée de La Alcudia[6] a permis de relier ces matériaux archéologiques aux différents calcaires des carrières de la région :

- la statuaire ibérique a été principalement sculptée dans un calcaire bioclastique fin, beige jaunâtre du Miocène inférieur-moyen (faciès A) : tel est le cas de la " Dame d'Elche " ou de la " Tête de griffon " de La Alcudia.
- plus rarement, les sculpteurs ont utilisé un calcaire sableux fin, beige, à fossiles disséminés (ditrupes, pectinidés) d'âge Miocène supérieur : Tortonien II de Montenat, 1977 (faciès B) : par exemple le célèbre " Torse de guerrier à tête de loup " de La Alcudia.
- un calcaire bioclastique et détritique à grain très grossier (faciès C) également d'âge Miocène supérieur (Tortonien I, *ibid*) a surtout été utilisé pour le bâti (linteaux, etc.) et davantage semble-t-il à l'époque romaine.

Le faciès « A » a été localisé au lieu-dit El Ferriol et le faciès « B » à l'extrémité nord de Altabix. Dans le périmètre englobant El Ferriol, le massif de Tabayal et la colline du Castellar qui domine le barrage du Vinalopó, de nombreuses carrières ont été ouvertes de l'Antiquité au XIX[e]-début du XX[e]s. Les environs d'El Ferriol offrent donc une opportunité rare de présenter un ensemble d'exploitations couvrant un large intervalle de temps (au moins 2500 ans) et montrant des méthodes et techniques d'extraction différentes.

L'espace exploité est vaste ; orienté Nord/Sud, long de 1200 m et large de 900 m, un corpus de 101 établissements sur les versants est (Ferriol I) et ouest (Ferriol II) de Ferriol a été établi, et constitue le fondement d'un SIG. Cet outil d'analyse spatiale a été construit par Laurent Costa grâce à la carte au 1/5000[e] de la municipalité d'Elche et à la photographie aérienne de l'*Instituto de Cartografia Valenciano*[7].

6 Gagnaison *et alii*, 2007.
7 Costa 2010.

Les carrières qui nous semblent les plus anciennes se situent dans la partie méridionale (El Ferriol II) et s'alignent en crête de l'affleurement rocheux avec des accès organisés de part et d'autre du faîte. Le secteur II de Ferriol, à la suite de prospections minutieuses conduites par Jesús Moratalla, est daté par la présence de nombreux tessons de céramique ibérique peinte et de fragments d'amphores, aucun fragment médiéval ou moderne n'ayant été trouvé.

Immédiatement à l'est du col de Ferriol, dans le secteur II, une suite de petites excavations, plus ou moins ensevelies sous leurs propres déblais, montrent des procédés d'extraction antiques. Nous nous concentrons ici sur Ferriol II, avec ce calcaire mis en œuvre pour la Dame d'Elche, tout en rappelant que l'objectif de notre travail est l'histoire sur la longue durée, de l'époque ibérique au milieu du XX^e siècle, de ces carrières. De la fouille aux contrats de concessions, de l'étude des outils à celle des salaires versés aux ouvriers qui mettaient en œuvre cette pierre pour la construction ou la restauration de l'Eglise Santa Maria de Elche (entre le XVIII^e siècle et le milieu du XX^e siècle), toutes ces enquêtes sont menées au service d'une histoire de 25 siècles. L'abandon définitif des carrières se situe en effet au moment du démarrage du tourisme de masse en Espagne dans les années 1960 avec l'utilisation immodérée du béton.



Fig. 2. La carrière de Ferriol II, 3 ; front est mis au jour en 2012. Photo de l'auteur.

Les exploitations de Ferriol II sont de taille très variable, mais le plus souvent petites : 10 à 15 m de large pour 15 à 20 m de long, avec un front de taille ou de masse, visible sur une hauteur de 2 à 10 m, comme nous avons pu l'observer en fouillant l'une de ces carrières (Ferriol, II, 3). Dans ce cas nous connaissions la partie haute des fronts nord et sud (Fig. 1), mais en fouillant le cavalier de déblais situé à l'ouest de cette carrière, nous avons relevé un front de taille haut de 5m (Fig. 2), ce qui signifie que l'évacuation des blocs, au moins dans les derniers temps de l'exploitation se faisant vers l'est. Elles suivent de façon systématique les plans d'une faille qui courent en leur sommet. Sans différenciation dans la technique d'extraction, les carriers amorcent l'exploitation en alternance sur l'un ou l'autre plan de cette rupture naturelle, voire en s'appuyant indistinctement sur les deux lèvres de cette contrainte inévitable. La zone est en outre fracturée par de nombreuses diaclases qui altèrent fortement la compacité du banc rocheux. L'exploitation peut, pour ces faiblesses, être qualifiée d'opportuniste, mais aussi de très habile techniquement, affectée qu'elle est par ces désordres internes, la plupart du temps invisibles en surface.

Ainsi dans cette carrière Ferriol II, 3 nous pouvons suivre sur plus de 10 mètres de hauteur les modalités d'extraction, des plus anciennes, situées vers le haut, aux plus récentes, situées vers le bas. Deux techniques semblent se succéder, d'abord une taille en gradins, puis une taille en délit, verticale.

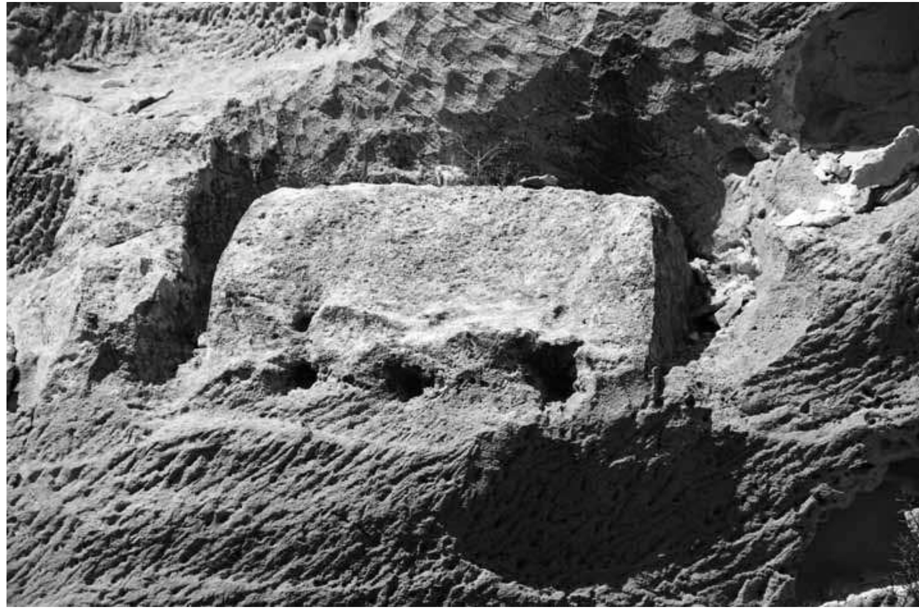


Fig. 3. La carrière de Ferriol II, 3 ; exemple d'extraction (non aboutie) avec saignée et coins. Photo de l'auteur.

Pourtant on relève des modules équivalents, une altération homogène; aucune reprise de front de taille n'est visible. Tous ces indices nous permettent de suggérer que l'exploitation de cette carrière s'est faite de manière continue (au long de quelques mois, d'une année ?). Un tel constat vaut pour les carrières alignées sur la crête de Ferriol II, et l'on peut dès lors comprendre la multiplicité de ces carrières juxtaposées; une fois exploitée dans une temporalité unique, une carrière est abandonnée, une autre est ouverte à côté et ses déchets viennent combler la première. Toutefois, préciser la chronologie de la mise en œuvre de ces techniques reste une tâche délicate, entre l'époque ibérique et la période médiévale.

Les techniques d'extraction évoluent peu dans le temps, du moins, bien sûr, jusqu'à la période de la mécanisation violente par l'utilisation des explosifs au début du XX^e siècle. Les enlèvements sont essentiellement réalisés avec une sorte de pioche ou pic dont le fer possédait un tranchant large d'environ 3 cm, en moyenne, et perpendiculaire à l'emmanchement. On y maniait aussi le taillant ou la polka pour régulariser ou aménager les fronts, et les levages sont terminés avec des coins (Fig. 3).

Un des intérêts du site d'El Ferriol est qu'il réunissait dans des « loges » contiguës, carriers et tailleurs de pierre. Lorsqu'il extrayait un bloc, le carrier était avant tout guidé par la qualité de la roche. Le tailleur orientait ensuite ses choix en fonction de ses besoins, bloc d'architecture, de sculpture de taureau ou de buste. Il choisissait sa pierre dans un « calepin » où les cailloux bruts d'arrachement pouvaient avoir une longueur de 0,80 m, de 1 m, de 1,30 m… La découverte d'une ébauche de sculpture d'époque ibérique prouve que ces savoir-faire étaient attenants. Les éclats de taille de petit calibre, amoncelés en « tas », amas coniques sur lesquels travaillaient les tailleurs, voire les sculpteurs, l'explicitent tout autant (de là vient l'expression « travailler sur le tas »).

Au delà de Dame d'Elche et d'autres sculptures mises au jour à La Alcudia et à Elche, des sculptures de la région alicantine ont été réalisées dans la même variété de calcaire : les fouilles récentes conduites à Montforte del Cid nous ont confirmé son usage dans la sculpture animale d'époque ibérique.

À Elche même, pour la construction de l'Ayuntamiento (un édifice datant en partie du XVI[e] siècle) du calcaire d'El Ferriol a été utilisé. Mais la principale consommatrice de ce calcaire est l'église Santa Maria, construite au XVIII[e] siècle: une partie des murs et les sculptures du somptueux portail sud sont en calcaire d'El Ferriol.

Certes dans ce massif montagneux, on ne saurait situer la provenance exacte du bloc dans lequel a été façonné la Dame d'Elche. Mais nous pouvons formuler une hypothèse solide quant au type de carrière utilisée, petite (de l'ordre 15 x 20m) et au sommet d'une crête, alors que au fil des siècles suivants les carrières sont de plus en plus grandes et situées sur les flancs des montagnes ou en fond de vallée. Nous savons aussi que les outils des carriers et des sculpteurs sont restés les mêmes de longs siècles, mais les traces de tranchant sur les blocs retrouvés à Ferriol et sur la base du buste sont bien identiques. Nous pouvons bien sûr tenter d'imaginer le cheminement de la crête de Ferriol vers *Illici*, en longeant le Vinalopó. Toutefois restons prudents car bien des étapes de la chaîne opératoire restent à préciser jusqu'à la réalisation de la plus célèbre Dame ibère par le Maître de *Illici*.

## *Bibliographie*

CHAPA BRUNET, T., IZQUIERDO PERAILE, I. 2012: "Talleres de escultura en piedra: a propósito de algunos ejemplos del sureste peninsular", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXIX, 2012, 237-264.

COSTA, L. 2010: "Une dame, des cartes et des carrières", *Géomatique Expert*, n°74, Août -Septembre, 49-57.

ECHALLIER, J.-Cl. et MONTENAT, Ch. 1977: "Nota sobre la procedencia de las rocas utilizadas en las esculturas de La Alcudia de Elche (Alicante)", *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 20, 37-45.

GAGNAISON, C., MONTENAT, Ch., MORATALLA, J., ROUILLARD, P. et TRUSZKOWSKI, E. 2006: "Une ébauche de sculpture ibérique dans les carrières de la Dame d'Elche", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 36, 1, 153-172.

GAGNAISON, C., MONTENAT, Ch., BARRIER, P. et ROUILLARD, P. 2007: "L'environnement du site ibérique de La Alcudia et les carrières antiques de la Dame d'Elche (Province d'Alicante, Espagne)", *ArchéoSciences, revue d'archéométrie*, 31, 2007, 59-78.

GARCÍA Y BELLIDO, A. 1943: *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*, Madrid.

LEÓN, P 1998: *La sculpture des Ibères*, Paris.

MONTENAT, Ch. 1977: *Les bassins néogènes du Levant d'Alicante et de Murcia. Stratigraphie paléogéographique et évolution dynamique*, Doc. Lab. Géol. Fac. Sci. Lyon, t. 69, Lyon.

MONTENAT, Ch., OTT D'ESTEVOU, Ph. et COPPIER, G, 1990: *Les bassins néogènes entre Alicante et Cartagena, Doc. Et Trav. IGAL*, n° 12-13, Paris, 313-368.

PARIS, P. 1897: "Buste espagnol de style gréco-asiatique trouvé à Elché (Musée du Louvre)", *Monuments Piot*, IV, 137-168.

ROUILLARD, P., GAGNAISON, C., MONTENAT, Ch., MORATALLA, J. et TRUSKOWSKY, E. 2006: "Au pays de la dame d'Elche, la carrière et l'ébauche de buste de El Ferriol (Elche, Alicante)", *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 241-253.

ROUILLARD, P. 2008: "Recherches archéologiques dans la province d'Alicante: La Malladeta (Villajoyosa) et El Ferriol (Elche)", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 38, 1, 341-352.

*Film*: "Une dame, des pierres et des hommes", réalisateurs: Claude Delhaye et Paul Rambaud "CNRS-Image", 2010 (26 mn).

# *La acrótera de El Salobral (Albacete). Hipótesis sobre su procedencia*

Rubí Sanz Gamo
Museo de Albacete

Este trabajo quiere ser un sincero homenaje a Ricardo Olmos, entrañable amigo y querido compañero, ejemplo siempre por su altísima profesionalidad y calidad humana, al que la enfermedad no ha impedido seguir ofreciendo su sonrisa y buen hacer.

Hacia el año 1903 Pierre Paris, a raíz de uno de sus viajes a España[1], adquirió para el Museo del Louvre un relieve con cabeza humana procedente de El Salobral, del que tuvo noticia a través de su amigo Pascual Serrano. Según publicó en 1906 se trata de una acrotera de ángulo que debió ir destinada en el borde del techo de un edificio, por lo que intuyó debía de existir otra en "le corral de quelque cortijo de la planicie du Salobral", que trató de buscar por dos veces en 1903 y 1905[2]. En 1941 la pieza en cuestión regresó a España formando parte del intercambio de obras de arte realizado con Francia[3], e ingresó en el Departamento de Protohistoria del Museo Arqueológico Nacional con el nº 38444 como un elemento arquitectónico procedente de Osuna[4]. En ese ingreso se produjo una doble confusión, la primera referente a su procedencia, al relacionarla con las excavaciones que P. Paris y A. Engel habían realizado en 1903 en aquel lugar de Andalucía, y aunque el error fue corregido por García y Bellido a instancias de Fernández Avilés[5], fue arrastrado durante bastante tiempo[6], e incluso fue tenida como del Cerro de los Santos[7]. La segunda confusión fue la de su identificación como una escultura ibérica, seguramente debido quizás a una cuestión semántica derivada del título del artículo por el que P. París la dio a conocer ("Antiquités ibériques…"), o más posiblemente al hecho de que dicho investigador evocara al arte griego[8], y a la circunstancia de por entonces conocerse mal el arte provincial romano, aunque a él le llamara la atención los paralelos con una pieza de Cástulo[9].

Pierre Paris anotó su procedencia genérica, El Salobral, lugar del hallazgo de las dos esfinges ibéricas de finales del siglo VI a.C. conservadas en el Museo Arqueológico Nacional y en el Museo de Saint-Germain en Laye, halladas al parecer a unos 1.500 metros de la casa de Roque García[10]. La localización hoy de ese lugar es un tanto problemática, pues la pedanía ha sido objeto de una intensa transformación

1 Rouillard 2002, 151.
2 Paris 1906, 221-222.
3 García y Bellido 1943, 137, lám. LXXXVIII; VVAA 1997.
4 Manso 1997, 169.
5 García y Bellido 1948.
6 López 2002.
7 Ramallo *et alii* 1998, 26 fig. 10.
8 «C´est un acrotère d´angle à la mode grecque…», Paris 1906, 222.
9 Paris 1906, 224.
10 Paris 1903, 126-128.

que llevó, incluso, a la desecación de la antigua laguna de agua salada para evitar desbordamientos y encharcamientos. Al norte de la misma, cerca de las casas de El Pasico, se hallaron algunas tumbas ibéricas en una necrópolis que nominamos como El Salobral norte con manufacturas de los siglos III-II a.C., y otra meridional, El Salobral sur o El Toril[11]. Fue en este último lugar, situado en un terreno afectado en un 70% por desfondes, donde fueron registrados monumentos funerarios y vasos griegos del siglo IV a.C., por lo que su excavador estima distinta por más moderna que la necrópolis de las esfinges[12]. Las citas más recientes sobre la acrotera coinciden en vincularla a ese lugar de El Toril[13], si bien llamando la atención sobre la ausencia de niveles romanos[14].

Pero hay otros datos que nos llevan a proponer la procedencia de la acrotera en un paraje denominado Los Torreones o El Torreón[15], un amplio terreno de labor alejado en poco más de tres kilómetros de la laguna y del área de inundación de ésta, que perteneció al *territorium* de Saltigi (Chinchilla) de la que distaba en torno a 20 km. Los registros de un fuste de columna, teselas de mosaicos y clavijas para las *concamerationes* de habitaciones calefactadas, evidencian la presencia de la *pars* señorial de una villa romana que los materiales cerámicos recogidos permiten datarla, *a priori*, a partir de Augusto. Se trata de escasos fragmentos de producciones ibéricas y algunos ejemplares de vajilla de mesa con una banda cronológica entre los años finales de la época republicana y el siglo I d.C., pero son más abundantes las manufacturas alto imperiales entre las que la terra sigillata, de los talleres de Tricio y Andújar, ofrecen un abanico temporal entre el último tercio del siglo I d.C. y mediados del siglo II[16]. A todo ello se añaden un rico ajuar de bronce con elementos de iluminación y vajilla de la segunda mitad del siglo I d.C.[17], y algunos documentos epigráficos de los siglos I a III[18]. Es más, en una de las casas del entorno próximo (Casa del Olmo) se conservan varios sarcófagos de piedra utilizados como abrevaderos, dos ejemplares son ovales de un tipo frecuente en el siglo III, otros cuatro tienen forma de bañera y perfil trapezoidal más usuales en contextos tardoantiguos, existiendo también sillares de *opus quadratum*, dos de ellos de esquina con zócalo o rodapié resaltado[19], morfología que los aleja de una funcionalidad constructiva de vivienda y los acerca a los basamentos de monumentos funerarios.

Tallada en piedra caliza, la acrotera (Fig. 1) está formada por una base triangular con vértice frontal para ser situada en una de las esquinas superiores de un edificio, en altura tiene un desarrollo ultrasemicircular. El reverso es plano-convexo burdamente trabajado mediante gruesas incisiones, en la parte superior presenta un cajeado poco profundo seguramente para ser sujeta de alguna forma y contribuir a su estabilidad. En el frente muestra una peculiar interpretación de los modelos de terracotas romanas con palmetas[20]: sobre una superficie lisa una palmeta muy esquemática aparece conformada mediante un tallo central trenzado y, a ambos lados, delgados tallos ondulantes rematados en espirales que contienen hojas y una roseta. El corazón de la palmeta lo ocupa un rostro humano ovalado enmarcado por un peinado formado por cortos mechones paralelos, la frente es estrecha y las cejas enjutas, los ojos

11 Sanz y López Precioso 1994, 219.
12 Blázquez 1995.
13 Jiménez 2008, 151.
14 López 2002, 307.
15 Sanz 2010, 18.
16 Abascal *et alii* 2002, 257 ss.
17 Abascal y Sanz 1993, 72-80.
18 Abascal *et alii* 2002, 255-256.
19 Abascal *et alii* 2002, 255.
20 Ramallo *et alii* 1998, 26; Jiménez 2008, 151, Noguera 2003, 157.

señalados por gruesos párpados, la nariz recta, y la boca traza una mueca sobre la barbilla redondeada. Los tallos enroscados que parecen partir del pelo han sido causa para que el relieve haya sido tenido por la representación de una cabeza de Gorgona[21], pero en realidad la cabeza parece sobrepuesta a los mismos, no existiendo alguno de los elementos iconográficos que permitan adscribirla a Gorgona-Medusa, tales como las serpientes anudadas bajo la barbilla, las alas sobre la frente, o los cabellos con serpientes. El rostro también ha sido interpretado como el de una máscara[22], opinión que compartimos[23], pues la mueca de la boca enlaza mejor con las representaciones grotescas teatrales, mientras que los elementos vegetales pueden relacionarse con el simbolismo del renacer de la naturaleza, frecuentes en monumentos de funcionalidad funeraria[24]. De hecho, las referencias más recientes coinciden en vincularla con un monumento funerario, tal vez en forma de torre con paralelos en Úbeda la Vieja o Maquiz, y en fecharla en los siglos I a.C. o I d.C.[25].



Fig. 1. Antefija de Los Torreones, El Salobral (Albacete) (Museo Arqueológico Nacional).

La acrotera tiene cierta relación técnica e incluso conceptual con la antefija con representación de una máscara procedente de El Tolmo de Minateda, Hellín[26] (Fig. 2), parecida a otra de un relieve de Cástulo (Museo Arqueológico Nacional) que se pensó formaría parte de la decoración de un teatro pero más probablemente perteneció a un edificio funerario[27]. Las investigaciones realizadas sobre todo en las dos últimas décadas sobre escultura romana en Hispania, han desvelado la presencia de importantes series esculpidas en amplias áreas peninsulares, sobre todo durante la primera centuria de la era[28], bien documentados en lugares como Corduba[29], Cástulo, Iliturgi y Salaria[30], en el levante peninsular y tierras interiores[31], o en Emerita[32], desarrolladas en ambientes esencialmente urbanos tomaron como modelos los romanos metropolitanos, en el caso de los monumentos funerarios desde el siglo I d.C. también estuvieron presentes en zonas rurales, relacionados muchos de ellos con ricas villas. Además de las excepcionales piezas realizadas en mármol procedentes de municipios importantes como Carthago Noua o

21 Manso 1997, 169 nº 140; López 2002, 305; Noguera 2003, 157.
22 Jiménez 2008, 151 nota 153.
23 Sanz 2010, 18.
24 Cancela 1993.
25 López 2002, 306; Noguera 2003, 157; Jiménez 2008, 151.
26 Abad *et alii* 2002, 271.
27 Baena y Beltrán 2002, 99-100 nº 55; Baena del Alcázar 1993, 66.
28 Abad 2003.
29 Vaquerizo 2002, 188.
30 Baena *et alii* 2009, 302.
31 Abad 2003, 82 y 94-95.
32 Nogales y Márquez 2002.

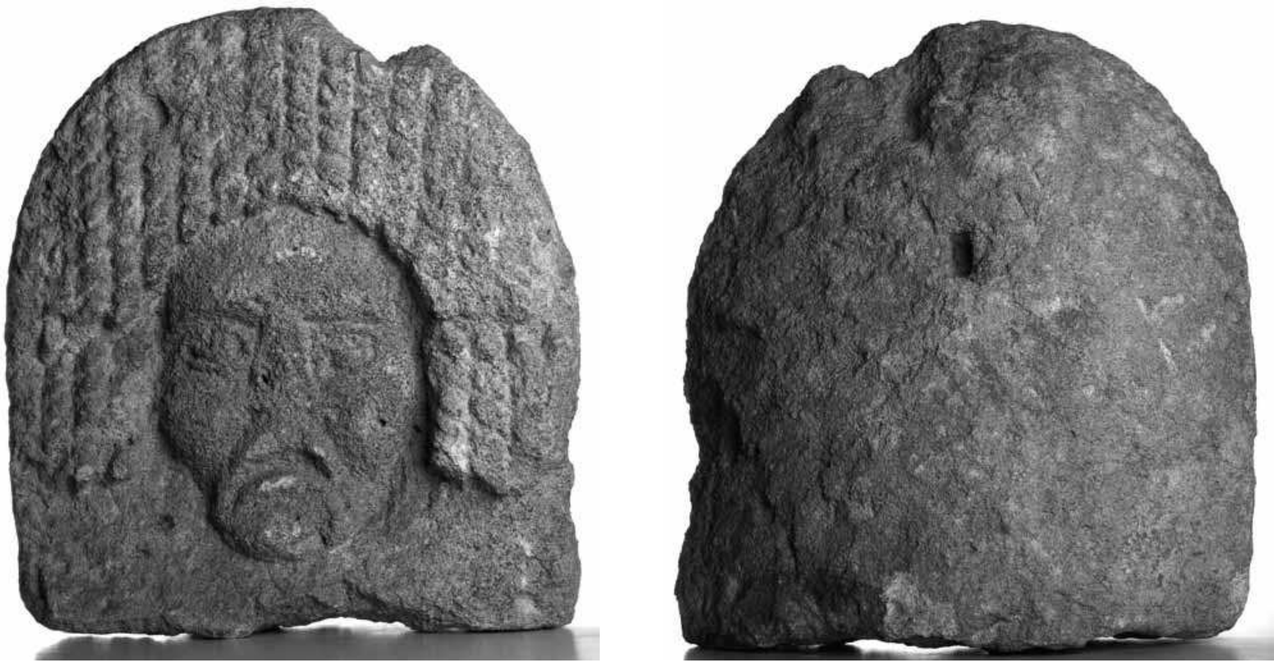


Fig. 2. Anverso y reverso de la antefija del Tolmo de Minateda, Hellín (Albacete) (Museo de Albacete).

Emerita, una buena mayoría de los edificios y de sus decoraciones fueron esculpidos en piedras locales, circunstancia que les confiere algunos elementos comunes como la talla poco diestra, en parte como consecuencia de la calidad de la materia prima (piedras porosas) por lo que posteriormente serían estucadas y pintadas[33], y en parte por la existencia de talleres locales, algunos itinerantes o incluso compartidos tal como ha sido registrado en la alta Andalucía[34]. Existe una identidad temática en las decoraciones, donde es notable la representación de rostros humanos entre los que se encuentran máscaras y cabezas de Gorgona en frisos, frontones, etc., e incluso asociaciones tales como los capiteles corintios con bustos o rostros humanos del Tolmo de Minateda, por lo que no resulta extraña la de un rostro humano y la palmeta en la acrotera de El Salobral.

Todo ello nos lleva a relacionar esta pieza con los sillares citados existentes junto a la Casa del Olmo, que estimamos debieron formar parte de algún monumento funerario desmembrado, un registro que en la provincia de Albacete aumenta por nuevos hallazgos,

El tipo de acrotera con rostro humano sirvió de remate, en algunas ocasiones, a tapaderas de sarcófagos esculpidos de mármol, por ejemplo el de Orestes de los Museos Vaticanos de época adrianea o el antoniniano de los Trabajos de Hércules de la Galería Borghese[35], sin embargo las dimensiones de la pieza de El Salobral (44 x 34 x 30 cm) aconsejan desechar esa posible relación a favor de una construcción del tipo de los mausoleos, en este sentido los sillares citados existentes en la Casa el Olmo son de dimen-

33 Ramallo 2004, 183; Vaquerizo 2010, 294.
34 Baena del Alcázar 1993, 65.
35 Kleiner 1992, 257 y 305, fig. 257 y 274.

siones considerables, tanto los dos de esquina con zócalo (60 x 48 x 38 y 54 x 56 x 38 cm) como el que tiene dos grapas en forma de cola de milano (50 x 93 x 60), que difícilmente encajan con las estructuras murarías de una villa[36], pero sí con monumentos funerarios con basamentos de sillares y coronamiento con frontón y pulvinos o –en lo que sería el caso del monumento de El Salobral– con acroteras rematando las esquinas de una construcción para la que carecemos de registros suficientes para determinar el tipo, o para adelantar precisiones cronológicas que teniendo en cuenta el auge de ese tipo de monumentos y la cronología general de la villa, podría situarse en el siglo I de la era. No se trataría de un caso aislado, sino de un registro que se suma a otros que paulatinamente van aumentando, el más cercano al Salobral está solo a 6,35 km al norte, en la pedanía de Santa Ana (Albacete), se trata del basamento de una torre funeraria de *opus quadratum*[37] vinculada a una explotación rural romana y, a un rico propietario. Estos y otros capaces de construir monumentos funerarios debieron tener relación con las oligarquías responsables de los procesos de municipalización de las ciudades de la zona, bien sea Saltici de la que nada conocemos a excepción de una casa de postas al pie del cerro, o bien Libisosa, un viejo *oppidum* refundado como colonia por Augusto[38], en todo caso principales receptores de los modelos llegados desde Roma.

## *Bibliografía*


Abad Casal, L., 2003: "El tránsito funerario. De las formas y los ritos ibéricos a la consolidación de los modelos romanos", L. Abad (ed.), *De Iberia in Hispaniam. La adaptación de las sociedades ibéricas a los modelos romanos*, Alicante, 73-98.

Abad Casal, L., Abascal Palazón, J.M., y Sanz Gamo, R., 2002: "Monumentos funerarios romanos de época romana en la provincia de Albacete", R. Sanz (coord.), *Segundo Congreso de Historia de Albacete. Vol. 1. Arqueología y Prehistoria*, Albacete, 271-282.

Abascal Palazón, J.M., y Sanz Gamo, R., 1993: *Bronces antiguos del Museo de Albacete*, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete.

Abascal Palazón, J.M., Zarzalejos Prieto, M., y Sanz Gamo, R., 2002: "Los Torreones (El Salobral, Albacete): Nuevos documentos de ocupación romana", R. Sanz (coord.), *Segundo Congreso de Historia de Albacete. Vol. 1. Arqueología y Prehistoria*, Albacete, 253-269.

Baena del Alcázar, L., 1993: "Escultura funeraria monumental de la Baetica", T. Nogales (coord.), *Actas de la I reunión sobre escultura romana en Hispania*, Madrid, 63-76.

Baena del Alcázar, L. y Beltrán Fortes, J. 2002: *Las esculturas romanas de la provincia de Jaén. Corpus signorum imperii romani. España*, Murcia.

Baena, L., Beltrán, J., León, P., Peña, A., y Rodríguez Oliva, P. 2009: P. León (coord.) *Arte romano de la Bética. Escultura*, Sevilla.

Blánquez Pérez, J.J. 1995: "La necrópolis tumular ibérica de El Salobral (Albacete)", *Homenaje a la Dra. Dª Ana María Muñoz Amilibia, Verdolay* 7, 199-208.

Cancela Ramírez de Arellano, M.L., 1993: "Elementos decorativos de la arquitectura funeraria de la Tarraconense oriental", T. Nogales (coord.), *Actas de la I reunión sobre escultura romana en Hispania*, Madrid, 239-261.


36 Abascal *et alii* 2002, 255.
37 Abad *et al*ii 2002, 272.
38 Uroz *et alii* 2002.

García y Bellido, A., 1943: *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en 1941*, Madrid.

García y Bellido, A., 1948: "Un problema de autenticidad", *Archivo Español de Arqueología* 21, 403-404.

Jiménez Díaz, A., 2008: *Imagines hibridae. Una aproximación postcolonialista al estudio de las necrópolis de la Bética*, Anejos de Archivo Español de Arqueología XLIII, Madrid.

Kleiner, D. E. E., 1992: *Roman sculpture*, Yale.

López García, I. 2002: "Acerca de la antefija de "Osuna"", *Baetica* 22, 301-311.

Manso Martín, E., 1997: "Elemento arquitectónico", *Cien años de una Dama*, Catálogo de la exposición, Ministerio de Cultura, Madrid, 169.

Nogales Basarrate, T. y Márquez Pérez, J. 2002: "Espacios y tipos funerarios en Augusta Emérita", D. Vaquerizo (coord.), *Espacios y usos funerarios en el occidente romano*, volumen II, Córdoba, 112-114.

Noguera Celdrán, J.M., 2003: "La escultura hispanorromana en piedra de época republicana", L. Abad Casal (ed.), *De Iberia in Hispaniam: la adaptación de las sociedades ibéricas a los modelos romanos*, Alicante, 151-208.

Paris, P. 1903: *Essai sur l'Art et l'industrie de l'Espagne Primitive*, Paris.

Paris, P. 1906: "Antiquités ibériques du Salobral (Albacete)", *Bulletin Hispanique* VIII nº 2, 215-224.

Ramallo, S. 2004: "Decoración arquitectónica, edilicia y desarrollo monumental en Carthago Nova", *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente, Actas del Congreso Internacional* (Cartagena 8 y 10 de octubre de 2003), Murcia, 153-218.

Ramallo Asensio, S., Noguera Celdrán, J.M. y Brotons Yagüe, F., 1998: "El cerro de los Santos y la monumentalización de los santuarios ibéricos tardíos", *Revista de Estudios Ibéricos* 3, 11-69.

Rouillard, P. 2002: "Los arqueólogos franceses y la arqueología española alrededor de 1900", *Historiografía de la arqueología española. Las instituciones. Museo de San Isidro, Serie cursos y Conferencias 3*, Madrid, 143-163.

Sanz Gamo, R., 2010: "Acrotera", en *Albacete, feria*, catálogo de la exposición, Albacete, 18.

Sanz Gamo, R. y López Precioso, F.J., 1994: "Las necrópolis ibéricas de Albacete. Aportaciones al catálogo de escultura funeraria", *Revista de Estudios Ibéricos* 1, 203-246.

Uroz, J., Molina, J. y Poveda, A. M. 2002: "El foro de Libisosa. Datos preliminares e una investigación en curso", R. Sanz (coord.), *Segundo Congreso de Historia de Albacete. Vol. 1. Arqueología y Prehistoria*, Albacete, 244-251.

Vaquerizo, D. 2002: "Espacios y usos funerarios en Corduba", D. Vaquerizo (coord.), *Espacios y usos funerarios en el occidente romano*, volumen II, Córdoba, 143-200.

Vaquerizo, D. 2010: *Necrópolis urbanas en Baetica, I,* C.A.C., Documenta nº 15, Tarragona.

VVAA, 1997: *Cien años de una Dama*, Catálogo de la exposición, Ministerio de Cultura, Madrid.

# *Literatura e iconografía: la hierogamia de la Diosa y el Héroe Fundador en la Hispania prerromana*

Martín Almagro-Gorbea
Real Academia de la Historia

La *Hispania* prerromana poseía ricas tradiciones mitológicas, de las que apenas tenemos algunas noticias transmitidas por la iconografía y algunos textos literarios. Uno de los mitos más generalizados debe considerarse la *hierogamia* del "Héroe fundador" con su diosa protectora, mitema atestiguado en un relieve de Pozo Moro[1], al que Ricardo Olmos ha dedicado su atención repetidas veces[2].

La *hierogamia* de Pozo Moro (Fig. 1) se relaciona con la fenicia de la diosa *Astart* y *Melqart,* el rey-héroe de Tiro, donde el rey que se consideraba su descendiente, para conmemorarla, se unía a una sacerdotisa que representaría a la diosa *Astart*[3]. Indicios de esta *hierogamia* también existen en *Gadir*[4], pues este mito fenicio simbolizaba la unión sagrada del héroe-rey con la divinidad para resaltar el carácter sacro de la monarquía y de su estirpe, por lo que se difundió ampliamente entre las monarquías orientalizantes, ya que de él procede la tradición romana de Sexto Tulio y la diosa *Fortuna-Astart*[5] y al mismo pudieran hacer referencia las láminas de Pyrgi[6].

Mitos de *hierogamia* también existían en la *Hispania Celtica,* donde se documentan algunos testimonios muy esclarecedores, aunque sean menos conocidos. Los celtas tenían hierogamias cosmológicas[7], pero más difundida era la creencia en el "Héroe Fundador" de un pueblo o de un grupo gentilicio, que tenía características sobrenaturales, por lo que cabe identificarlo con *Teutates*, el dio "Padre del pueblo"[8]. Entre los principales mitemas del "Héroe fundador" destaca su *hierogamia* con una diosa, unión de la que desciende el pueblo o familia gentilicia, por lo que constituye el fundamento ideológico de su poder. Esta diosa ctónica, de la vida, la naturaleza y la muerte, tenía carácter tutelar del territorio y sus habitantes, como la Diosa *Ériu* de Irlanda, de cuyo nombre procede el antiguo nombre de Irlanda, *Éire*, hecho que evidencia su carácter étnico y territorial[9]. La diosa "reina" en su territorio y sobre sus gentes, como la *Mari* vasca, la "Reina Lupa", que habita el Monte Illicino en la Leyenda de Santiago y otras diosas lobunas hispanas, como la "Minerva" o diosa poliada de *Tarraco*, la diosa de *Illici* (Elche), la Diana del *lucus* del *illicetum* de *Segobriga*, que cabría asociar a *Sego*, el héroe fundador de la población, y la diosa del abrigo-santuario de la Nariz, en

1 Almagro Gorbea 1983, lám. 26; *id*., 2013: 246 s.; López Pardo 2006, 96 s.
2 Olmos 1992, 154; *id*., 1996, 11 s., fig. 38.
3 Bonnet 1988, 36; Lipinski 1995, 233 s.
4 Marín Ceballos 1994, n. 66; Almagro Gorbea 2013: 114.
5 Torelli 1981, 176 s.
6 Colonna 1985.
7 Sterckx 1986, 48 s.
8 Almagro Gorbea y Lorrio 2012.
9 MacCana 1970, 120; Markale 1987, 172 s.; Green 1995, 70 s.

la Humbría de Salchite, Murcia[10]. También parecen reflejar esta *hierogamia* algunas fíbulas oretanas del héroe ecuestre asociado a una diosa en disposición de *Potnia hippôn*, como las de Cañete de las Torres y Chiclana de Segura[11] (Figs. 2a y b) y, probablemente, la historia de la cierva de Sertorio[12], personaje que supo actuar como un *héros* al que se aproxima la cierva como encarnación de la divinidad[13], creencia que se refleja en la leyenda de "La corza blanca" recogida por Gustavo Adolfo Bécquer en tierras sorianas de la antigua Celtiberia[14], lo que ratifica su amplia difusión en *Hispania*.

Sin embargo, las mejores versiones de este mitema celta se han conservado en el País Vasco, en las gestas mítico-históricas que narraban el origen del Señorío de Vizcaya, como las de *Jaun Çuria*, de Íñiguez Guerra y de Don Diego López y su matrimonio con la diosa *Mari*. Estas creaciones, con evidente función ideológica, proceden del imaginario celta prerromano, como el ritual de coronación asociado al Árbol de Guernica[15], pero perduraron hasta la Alta Edad Media, cuando se aplicaron a los Señores de Vizcaya en una fase en que la cristianización del País Vasco todavía era incipiente.



Fig. 1. Escena de *hierogamia* del monumento de Pozo Moro. Foto DAI.

Estos relatos míticos suscitaron interés en el Romanticismo al relacionarse con el tema de Melusina[16] y posteriormente fueron objeto de atención del nacionalismo vasco[17], pero hoy la mayoría de los historiadores los rechazan por no considerarlos históricos y por no haberse comprendido su carácter celta. Sin embargo, esta literatura épica hispano-celta, con paralelos en Irlanda y otros pueblos indoeuropeos, es muy importante para la Historia de la Cultura, pues llega hasta las crónicas cristianas de Castilla, del País Vasco y de Navarra, por lo que constituye uno de las raíces y quizás los más antiguos testimonios de la Literatura Española, de la que hasta ahora se desconocían estas raíces celtas[18].

Estas narraciones míticas proceden de sagas épicas hispano-celtas sobre el Héroe Fundador, por lo que ofrecen mitemas característicos del imaginario celta, como el nacimiento 'portentoso' del héroe o su llegada desde el Otro Mundo a través del Océano, ordalías y derrota del enemigo en "combate de campeones"[19], duelos ordálicos con *lança sin fierro*[20], la caza del jabalí como símbolo de la lucha con el

10 Almagro Gorbea 2013, 348 s.
11 Raddatz 1969, lám. 2, nº 17; Prieto y López Revuelta, 2000.
12 Plut. *Sert.* 11, 20; Ap. 1,110; Val. Max. 1,2, ext. 4; Gel. *N.A.* 15,22; Front. 1, 11,13; Plin. *Nh.* 8,117; Polieno 8,22.
13 Schulten 1946, 80 s., n. 288; Blázquez 1975, 58.
14 Almagro Gorbea 2013, 336 s.
15 García Quintela y Delpech 2012.
16 Caro Baroja 1941, 50 s.; Prieto Lasa 1995.55-130.
17 Barandiarán 1972, 355 s.; Aranzadi 1981, 4 s.; Bilbao 1982.
18 Almagro-Gorbea 2013, 307 s., 415 s., 461.
19 Fernández Nieto 1992.
20 García de Salazar 1963, fol. 2, col. 2ª, 6-8; Almagro Gorbea en prensa.

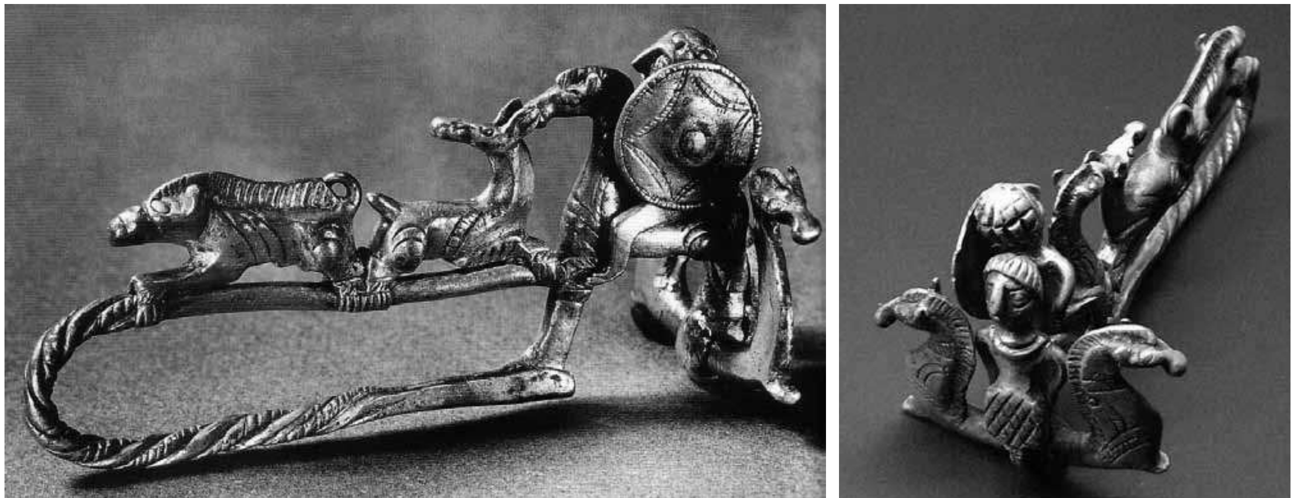


Fig. 2a. Fíbula oretana de Chiclana de Segura con el héroe ecuestre y su diosa protectora. Foto DAI.
Fig. 2b. Fíbula de Chiclana de Segura con su diosa protectora. Foto Merino Laguna.

mal[21], adulterios incestuosos, habituales en la épica irlandesa y clave del mito tartésico de *Habis*[22], el "héroe ecuestre" invencible sobre un caballo mágico[23], el color "blanco" como símbolo de divinidad celeste, asignado a Jaun *Çuria*, "el Blanco", y el caballo, el buey y la vaca blancos exigidos por el rey de León a los vizcaínos en la gesta de *Froom*, que parece tratarse de un tributo simbólico, quizás relacionado con los ritos celtas de coronación[24].

En la literatura celto-vasca es frecuente la aparición de *hierogamias*. Diego López I, Señor de Vizcaya y fundador de la Casa de Haro (1093-1124), se desposó con una Diosa-Maga, identificada con la diosa *Mari*, que se le aparece en una cacería[25], narración que puede considerarse quizás el más bello pasaje literario conservado de la *Hispania Celtica*. Pero la diosa podía casarse con cualquier mortal, ya que en el País Vasco existían versiones de su *hierogamia* con gente del pueblo[26], hecho que evidencia la popularidad que debió tener este mito. Sin embargo, el paredro de la diosa suele ser el Héroe Fundador del pueblo o familia gentilicia surgida de esa unión, según un mitema celta que suele asociarse a un tabú, como pronunciar el nombre de la divinidad o ejecutar determinada acción, con el correspondiente castigo, tema frecuente en la épica celta[27].

La gesta de Diego López de Haro revela los poderes de maga todopoderosa de la diosa, pues *algunos hay en Vizcaya que dijeron y dicen hoy en día que esta su madre de Íñiguez Guerra es el 'cuero'* ("la Vieja Diosa Maga") *de Vizcaya*[28]. Esta diosa domina los meteoros y los animales, es capaz de volar, de desaparecer, de transformase en otros seres y de adivinar el futuro[29]. Su canto mágico atrae fatalmente

21 Almagro Gorbea y Torres 1999, 71 s.
22 Almagro Gorbea 2013, 219 s.
23 Almagro Gorbea y Torres 1999, 78 s., 93 s.; Almagro Gorbea 2013, 299 y 399 s.
24 Prieto Lasa 1995, 265; Almagro-Gorbea 2013, 426.
25 Caro Baroja 1995, 57 s.; Barandiarán 1984, 132.
26 Barandiarán 1972, *s.v. Mari*; Caro Baroja 1995, 57 s.
27 Almagro Gorbea 2013, n. 1910.
28 Menéndez Pelayo 1944, 364-368.
29 Guyonvarc'h 1997, 275 s.

al mortal que lo oye[30] y suele imponer un tabú al que llega a conocerla, con el correspondiente castigo si se quebranta. Pedro Afonso, Conde de Barcelos[31] relata en el siglo XIV cómo *Don Diego López era muy buen montero y estando un día en su parada a la espera del jabalí, oyó cantar en una muy alta voz a una mujer encima de una peña. Y él le dijo que pues era mujer de muy alto linaje que se casaría con ella si ella quisiese...* ". La escena ofrece claros paralelos en la épica celta. *Oisín*, héroe de los *Fianna*, vio salir del mar a una bellísima mujer de cabellos dorados, se enamoró y se desposó con la diosa, que lo llevó consigo en un corcel blanco. *Diarmuid mac Cerbaill*, rey pagano de Tara y por ello Rey Supremo de Irlanda, se desposó con la Diosa Tierra[32]. La diosa también protege a Iñiguez Guerra como héroe ecuestre y le dona su caballo mágico invencible (Pedro de Barcelos, fol. 36r., 18-31). Este mito parece ser el narrado en algunas fíbulas oretanas[33], en las que se ha representado a la diosa y al héroe ecuestre, como en la gesta de Diego López, aunque el episodio pudiera interpretarse como una caza mágica, probablemente en el Otro Mundo, en presencia de la divinidad.

La diosa puede mostrarse en epifanía sobre 'su altar rupestre', que es un punto onfálico de paso al Otro Mundo, generalmente situado cerca de su fuente o río, donde habita, como la *diwa* celta de los hidrónimos *Deva*, atestiguados desde Galicia y el País Vasco hasta Teruel, pero también puede ser un árbol sagrado, preferentemente una encina. También puede morar en 'su cueva' o 'su monte'[34] o en 'su peña', sobre la que se aparece a Diego López de Haro. Esta peña sería también el altar rupestre donde se le rendía culto, peña que cabe relacionar con la de Axtroki, en Bolíbar, Guipuzcoa, asociada a dos cuencos de oro de culto solar, y también que cabe con otros altares rupestres prerromanos[35]. En ella se le sacrificaban vacas hasta el siglo XIV, pues "*cada vez que el Señor de Vizcaya esta ahí en una aldea que llaman Vusturio* (Busturia, Vizcaya), *todas las entrañas de las vacas que matan en su casa, todas las manda poner el cierta pieza fuera de la aldea sobre una peña, y por la mañana no hallan allí nada, y dicen que si no lo hiciesen así que algún daño recibiría de él en ese día o en esa noche, en algún escudero de su casa o en alguna cosa que mucho le doliese. Y esto siempre lo hicieron así los señores de Vizcaya, hasta la muerte de Don Juan el Tuerto* (†1326)[36]...". La tradición que documenta este sacrificio a *Íñiguez Guerra* y *Mari* se mantuvo en Busturia hasta el siglo XIV, pero parece explicarse como un rito de culto funerario a sus antepasados por los Señores de Vizcaya, sin excluir una rememoración del "sacrificio primordial"[37] o del ritual celta de coronación[38], como el caballo, el buey y la vaca blancos reclamado a los vizcaínos por el rey de León o la yegua blanca sacrificada en la coronación del rey del Ulster[39].

Estas hierogamias celto-hispanas se relacionan con otras de la *Keltiké*, en especial de Irlanda, pues eran el fundamento ideológico de la realeza[40], ya que la descendencia surgida de la unión daba origen a un pueblo o grupo gentilicio. *Niall* era un joven guerrero que llegó a reinar en Tara tras tener relación carnal con la Diosa soberana de Irlanda, identificada con *Ériu,* que se le aparece en forma de vieja y se transforma

30 Almagro-Gorbea 2013, 372 s.
31 Mattoso 1980; Prieto Lasa 1995, 38 s.; Almagro Gorbea 2013.
32 Almagro Gorbea 2013, 444.
33 Prieto y López Revuelta 2000; Raddatz 1969, lám. 2, nº 17.
34 Barandiarán 1972, s. v. *Mari.*
35 Almagro Gorbea y Jiménez Ávila 2000.
36 Pedro de Barcelos, *Livro dos Linhagems:* fol. 36r., 34-38, trad. Prieto Lasa 1995, 38-53.
37 Almagro Gorbea y Lorrio 2012, 43 s., 102.
38 García Quintela 2003.
39 Giraldo de Cambria 1982, 110.
40 Green 1995, 73 s., 121 s.; Corráin 1971, 32.

en una hermosísima doncella[41]. El *Cailleach Bhéarra* o *Lamento de la Vieja de Beare*[42], *c.* 900 d.C., describe esta diosa de la Fecundidad, la Guerra y la Muerte en la península de Beare, al oeste de Cork, que en su juventud había sido esposa de reyes (Davidson 1993, 111), mientras que la vieja diosa de la isla de Inis Boi ("vaca"), también situada en Beare, se asocia igualmente a una vaca[43]. Más sorprendente es la narración sobre la entronización del rey del Ulster que ofrece Giraldo de Cambria[44]. El aspirante se unía carnalmente a una yegua blanca, que era la representación de la diosa, a la que a continuación se sacrificaba y comía en un banquete ritual. También en la Galia, el héroe local de Alesia, quizás *Deus Moristargus,* identificado con Hércules[45], que se desposa con la princesa local, de cuya unión procede la población[46].

En otros casos la *hierogamia* se relaciona con el *numen* del Héroe fundador o ancestro. Así ocurre en diversas gestas de los primeros Señores de Vizcaya, como *Jaun Çuria* e Íñiguez Guerra. Lope García de Salazar[47], recoge la narración popular legendaria de que "*Una fija legítima del rey de Escoçia arribó en Mundaca en unas naos,...durmió con ella en sueños un diablo, que llaman en Viscaya el Culuebro, Señor de Casa, e... la infanta fue preñada, e parió un fijo que... llamáronle don Çuria, que quiere desir en bascuence don Blanco*". A su vez, la gesta de *Diego López* narra que su hijo, Íñiguez Guerra, como *numen* ancestral, ... *hoy en día yace con algunas mujeres allí en las aldeas, aunque no quieran, y viene a ellas con figura de escudero* (guerrero) *y todas aquellas con las que yace quedan hechizadas*[48].

El *Culuebro* es la representación del *numen* celta del ancestro, que tenía forma de serpiente y que era capaz de procrear y el protector del hogar y de la familia gentilicia, por lo que estas narraciones resaltan la concepción sobrenatural del Héroe Fundador en la mitología celta y celto-vasca y su poder fecundador. Estas características hacen que sea comparable al *numen* del ancestro en Grecia[49], donde existían tradiciones semejantes de origen indoeuropeo, pues la madre de Demarato fue fecundada por Astrábaco, héroe local de Esparta (Herod. VI, 69). En la mitología vasca este *numen* se identifica con *Sugaar* o *Sugoi*, cuya discutida etimología parece derivar de *suge* "serpiente" y *-ar* "macho" o de *Sugoi* (*suge+o[h]i*) "serpiente ancestral", como la serpiente que representa el *numen* del antepasado celta. Este *numen* vive en cuevas y en las profundidades de la tierra y es el paredro serpentifome de la Diosa *Mari*, que, como su equivalente celta, protege la familia y castiga a los hijos desobedientes y parricidas, como evidencia la leyenda de Teodosio de Goñi[50], por lo que Barandiarán ya los consideró como antepasados míticos[51].

Este *numen* serpentiforme aparece representado en un relieve galo asociado a *Teutates*[52] y en *Hispania* ya se documenta en la estela campaniforme de Soalar, en Baztán, Navarra, en el herma romano de *Portus Victoriae,* Santander[53], en el *omphalós* de la pátera de Santisteban del Puerto, Jaén[54] y

41 Mackillop 1998, 305; Persigout 2009, 313.
42 Murphy 1953, 84.
43 Ó Hogáin 1990, 67.
44 Giraldo de Cambria 1982, 110.
45 Diod. IV, 19, 1-2; V, 24, 1-3; Ps. Arist., *De mirab. ausc.* 85.
46 Almagro Gorbea y Lorrio, 2012, 208.
47 1963, fol. 1 s.; Prieto Lasa 1995, 264.
48 García de Salazar 1963, fol. 2, 25 s.; Almagro Gorbea 2013, 441.
49 Harrison 1903, 325 s.
50 Barandiarán 1972, s.v. *Sugaar*.
51 1972, *s.v. Mari*.
52 Almagro Gorbea y Lorrio 2012, 262, fig. 123C.
53 Casado Soto y González Echegaray 1995, 63 s.; Almagro Gorbea y Lorrio 2012, 262, fig. 48ª.
54 Griñó y Olmos 1982, 20 s.

en brazaletes de plata celtibéricos, vacceos y lusitanos[55], que ofrecen siempre forma de serpiente y que cabe interpretar como *viriae*, denominación que explica antropónimos como *Viriatus, Vironus*, etc.[56], que designarían al guerrero "viriado", esto es, protegido mágicamente por el brazalete que representa a su *Teutates* o "Héroe fundador".

En la *Keltiké*, el protagonista divino de la *hierogamia* suele ser un dios, como el citado Héroe Fundador de Alesia, pues el Héroe Fundador divinizado era *Teutates,* dios "Padre del Pueblo" en sentido etimológico y su "Patrono" y "Protector"[57]. Por el contrario, en la mitología griega la *hierogamia* pueden ser con un dios o con una diosa, mientras que en la Italia prerromana suele ser un dios, como en los mitos de Caeculo en Preneste y de Rómulo y Tarquino en Roma, aunque en la fase orientalizante se documenta la *hierogamia* de Servio Tulio con la diosa *Fortuna-Astart*[58].

Como conclusión, los documentos iconográficos y los textos señalados ofrecen una perfecta correlación entre literatura e iconografía. Esta correlación permite identificar en la antigua *Hispania* una épica celta conocida por algunas representaciones que se pueden interpretar gracias a relatos mítico-históricos populares procedentes de cantares épicos de la Antigüedad, que testimonian e ilustran tradiciones mitológicas de la *Hispania* prerromana hasta ahora desconocidas.

En estas tradiciones míticas de carácter épico el mitema esencial es el "Héroe Fundador" característico de la epopeya celta, con las gestas propias del mismo, entre las que destaca su *hierogamia* con la diosa del lugar, unión que habría dado lugar al pueblo que habitaba ese territorio y a la dinastía regia gentilicia que lo regía, por lo que este mitema constituía una ideología ampliamente difundida por su eficacia para reforzar el poder del *rex* o jefe carismático y de sus descendientes.

55 Raddatz 1969, 124 s.
56 Abascal 1995, 546 s.
57 Almagro Gorbea y Lorrio 2012, 269 s.
58 Almagro Gorbea y Lorrio 2012, 63.

## *Bibliografía*


ABASCAL, J.M. 1994: *Los nombres personales en las inscripciones latinas de Hispania*, Murcia.

ALMAGRO GORBEA, M. 1983: "Pozo Moro. El monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica", *Madrider Mitteilungen* 24, 177-293.

ALMAGRO GORBEA, M. 2013a: *Literatura hispana prerromana*, Madrid.

ALMAGRO GORBEA, M. 2013b: "El mito celta del Héroe fundador en los orígenes del Señorío de Vizcaya", *Acta Palaeohispanica* 13, 9-28.

ALMAGRO GORBEA, M. y JIMÉNEZ ÁVILA, J. 2000: "Un altar rupestre en el Prado de Lácara (Mérida)", *El Megalitismo en Extremadura (Homenaje a Elías Diéguez Luengo) (Extremadura Arqueológica 8)*, Mérida, 423-442.

ALMAGRO GORBEA, M. y LORRIO, A.J. 2011: *Teutates. El Héroe Fundador y el culto heroico al antepasado en Hispania y en la* Keltiké *(Bibliotheca Archaeologica Hispana 36)*, Madrid.

ALMAGRO GORBEA, M. y TORRES, M. 1999: *Las fíbulas de jinete y de caballito. Aproximación a las elites ecuestres y su expansión en la Hispania céltica*, Zaragoza.

ARANZADI, J. 1981: "Mari, Melusina y los orígenes míticos de los señores de Vizcaya", *Los Cuadernos del Norte* 5, 2-8.

BARANDIARÁN, J.M de 1972: *Obras Completas, I. Diccionario ilustrado de Mitología Vasca y alguna de sus fuentes*, Bilbao.

BARANDIARÁN, J.M. de 1984: *Diccionario de mitología vasca*, San Sebastián.

BARCELOS, Pedro Afonso, Conde de: *Libro de Linhagens*, ms. Archivo de la Torre do Tombo, Lisboa (véase Mattoso1980).

BILBAO, J. 1982: "Sobre la leyenda de Jaun Zuría, primer Señor de Vizcaya", *Amigos del País, hoy* I, 239-263.

BLÁZQUEZ, J.Mª. 1975: *Diccionario de las Religiones Prerromanas de Hispania*, Madrid.

BONNET, C. 1988: *Melqart. Cultes et mythes de l'Héraclès tyrien en Méditerranée (Studia Phoenicia 8)*, Leuven.

BUENO, P., BALBÍN, R. y BARROSO, R. 2005: "La estela armada de Soalar. Valle del Baztán (Navarra)", *Trabajos de Arqueología Navarra* 18, 5-40.

CAMBRENSIS, G. 1982: *The History and Topography of Ireland*, Harmondsworth.

CARO BAROJA, J. 1941: *Algunos mitos españoles (Ensayo de Mitología popular)*, Madrid (reed. 1974).

CARO BAROJA, J. 1995: *Nosotros los Vascos. Julio Caro Baroja*, Bilbao.

CASADO SOTO, L. y GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. 1995: *El Puerto de Santander,* Santander.

COLONNA, G. 1985: "Novità sui culti di Pyrgi", *Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 77, 57-88.

DAVIDSON, H.E. 1993: *The Lost Beliefs of Northern Europe*, London.

FERNÁNDEZ NIETO, F.J. 1992: "Una institución jurídica del mundo celtibérico", J. Cabanilles (ed.), *Estudios de Arqueología Ibérica y Romana. Homenaje a Enrique Pla Ballester,* Valencia, 381-384.

GARCÍA DE SALAZAR, L. 1967: A. Rodríguez Herrero, (ed), *Bienandanzas e fortunas de Lope García de Salazar. Códice del siglo XV, IV,* Bilbao.

GARCÍA QUINTELA, M. 2003: *Souveraineté et sanctuaires dans l'Espagne celte. Études comparées d'histoire et d'archéologie*, Bruxelles.

GARCÍA QUINTELA, M. y DELPECH, F. 2012: *El Árbol de Guernica. Memoria indoeuropea de los ritos vascos de soberanía*, Madrid.

GREEN, M. 1995: *Celtic Goddess. Warriors, Virgins and Mothers*, London.

GRIÑÓ, B. DE, y OLMOS, R. 1982: "La pátera de Santisteban del Puerto, Jaén", *Estudios de Iconografía* I, Madrid, 7-111.

GUYONVARC'H, Chr. 1997: *Magie, médicine et divination chez les Celtes,* Paris.

HARRISON, J.L. 1903: *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge.

LIPIŃSKI, E., (ed.) 1995: *Dieux et déesses de l'univers phénicien et punique (Studia Phoenicia 14)*, Louvain.

LÓPEZ PARDO, F. 2006: *La torre de las almas. Un recorrido por los mitos y creencias del mundo fenicio*

*y orientalizante a través del monumento de Pozo Moro (Anejos de Gerión 10),* Madrid.

MacCana, P. 1970: *Celtic Mythology*, London.

MacKillop, J. 1998: *Dictionary of Celtic Mythology*, Oxford.

Marín Ceballos, Mª.C. 1994: "La religión fenicia en Cádiz", *Cádiz en su historia. II Jornadas de Historia de Cádiz,* Cádiz, 5-41.

Markale, J. 1987: *L'amour courtois ou le couple infernal*, Paris.

Mattoso, P. (ed). 1980: *Pedro Afonso, Libro de Linagens*, Lisboa.

Menéndez Pelayo, M. 1944: *Antología de los poetas líricos castellanos. VI, 2, Tratado de los romances viejos, I (Obras Completas, XXII)*, Madrid.

Murphy, G. 1953: "The Lament of the Old Woman of Beare", *Proceedings of the Royal Irish Academy* 55, 83-109.

Ó Hogáin, D. 1990: *Myth, Legend & Romance*, London.

O'Corráin, D. 1971: *Ireland before the Normans*, Dublin.

Olmos, R. (ed.) 1992: *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Madrid.

Olmos, R. 1996: "Pozo Moro: ensayos de lectura de un programa escultórico en el temprano mundo ibérico", F. Martínez Quirce (coord.), *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*, Madrid, 99-114.

Persigout, J.-P. 2009: *Dictionnaire de mythologie celtique,* Paris.

Prieto Lasa, J.R. 1995: *Las leyendas de los Señores de Vizcaya y la tradición melusiana (Fuentes cronísticas de la Historia de España VII)*, Madrid.

Prieto, S. y López Revuelta, V.M. 2000: "Fíbulas argénteas con escena figurada de la Península Ibérica", *Complutum* 11, 41-62.

Raddatz, K. 1969: *Die Schatzfunde der Iberischen Halbinsel (Madrider Forschungen 5)*, Berlín.

Schulten, A. 1949: *Sertorio*, Barcelona.

Sterckx, Cl. 1986: *Éléments de cosmologie celtique*, Bruxelles.

Torelli, M. 1981: *Storia degli etruschi*, Roma-Bari.

# Cucullus, Ara, Sacerdos.
# *Transición ritual en una imagen vascular de la Celtiberia*

Francisco Marco Simón
Grupo de investigación "Hiberus" - Universidad de Zaragoza

En el año 1986 Ricardo Olmos publicaba un trabajo cuyo título expresaba la falta de certidumbre en el análisis de los elementos que lo motivaban: "Notas conjeturales de iconografía celtibérica. Tres vasos de cerámica polícroma de Numancia". Años más tarde, en las páginas –sugerentes como todas las suyas– que dedicaba a las imágenes de la Celtiberia en el catálogo de la gran exposición coordinada por Alfredo Jimeno, volvía a insistir[1] en la inseguridad que suscitan esas imágenes –y buena parte de las imágenes antiguas– por carecer del contexto suficiente para interpretarlas. Estas breves líneas en homenaje al querido Ricardo se mueven en ese mismo horizonte de conjetura.

La cerámica es el soporte privilegiado de la iconografía en la Celtiberia y las vecinas regiones vacceas, y ello contrasta con lo que sucede en los ámbitos más occidentales de la Hispania indoeuropea, en los que la proclividad hacia la escultura es más evidente como muestran las estatuas de los guerreros galaico-lusitanos o los verracos de la Vetonia. Esa predilección por la escultura se atestigua igualmente en el mundo galorromano, en el que los nuevos lenguajes figurativos a partir del mundo helenístico-romano producen numerosas representaciones divinas.

Pues bien, es en el mundo de la iconografía cerámica que surge en un mundo ya controlado por Roma donde hallamos las referencias más consistentes acerca de la existencia de sacerdotes –habría que hablar mejor de especialistas rituales– en la Celtiberia[2]. Me interesa comentar sobre todo dos personajes representados en sendos fragmentos de vasos numantinos, que coinciden en compartir un tocado, el gorro cónico, del que se ha dicho que es un elemento característico del "chamanismo" céltico[3].

1 Olmos 2005.

2 En otras ocasiones he aludido (así Marco Simón 2013) al desplazamiento de la iconografía desde el más antiguo espacio funerario prerromano (visible, por ejemplo, en las escenas de las placas articuladas de diversas necrópolis: Jimeno *et alii* 2004; Lorrio 2007) hacia los soportes vasculares que aparecen ya en espacios aristocráticos urbanos posteriores a la conquista romana. Ese desplazamiento recuerda el que se produce en el mundo ibérico, donde la representación del poder, que inicialmente se expresa en la gran escultura de los complejos funerarios, se transferirá al mundo de los santuarios y de las ciudades para eclosionar finalmente, ya en un mundo controlado por Roma, en las cerámicas usadas por las elites urbanas del Levante español (Santos Velasco 2003, 158). Un proceso comparable, con todas las salvedades pertinentes, se documenta ya en el mucho mejor conocido mundo griego: con las nuevas formas de la organización politana no sólo se desarrollan los cultos heroicos, sino que se restringen los gastos extravagantes vinculados a funerales y juegos en honor de los nobles, que son reemplazados por *agones* institucionalizados en los santuarios (Burkert 1985, 206).

3 Cowan 1993, 64.

La primera de esas figuras presenta una cara de rasgos inequívocamente ornitomorfos[4] bajo un gorro cónico, y viste una larga túnica talar cuya decoración se desarrolla a lo largo de diversas franjas (cuatro en la parte conservada) (Fig. 1). Lo más interesante es que en el segundo de dichos campos se ha representado lo que en mi opinión sería un altar. Si ello fuera así, encontraríamos en esta representación la "fusión" de un elemento clave de la "romanización" cultual junto con otros ancestrales –el ornitomorfismo facial y el tocado que culmina una indumentaria nada clasicista– para definir la identidad de un personaje que tiene que ver con la actividad sacrificial: sería un "sacerdote" en el sentido latino del término[5].

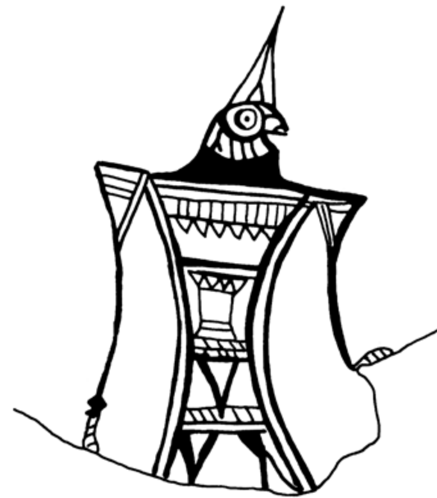


Fig. 1. Representación de personaje ornitomorfo con *cucullus* en un vaso de Numancia (seg. Paris 1914-19).

Tan interesante como la anterior es otra escena numantina en la que aparece un personaje con gran *cucullus* y traje talar con el mismo aspecto fusiforme del anterior, aunque sujeto en este caso con un gran cinturón (Fig. 2). Mientras que el sacerdote con rostro ornitomorfo y altar figurado sobre su túnica miraba a la derecha, éste lo hace hacia la izquierda, sosteniendo con su diestra un animal de características aviares (quizás un gallo) y asiendo con la mano izquierda un jarro similar al enocoe con el que sin duda llevará a cabo una libación. Lamentablemente, la magnífica escena se encuentra en un estado muy incompleto de conservación, pero me parece importante mencionar aquí que a la izquierda del ara[6] sobre la que se dispone la gran ave, se observan los restos de la parte inferior del traje de otra figura que, a tenor de lo preservado, sería similar a la anterior, con lo que serían dos los personajes participantes en la ceremonia. La escena queda enmarcada por una triple cenefa que se conserva parcialmente en la parte superior y los laterales del fragmento conservado.

De mucho interés a la hora de contextualizar el ara de ambas escenas me parece un bajorrelieve de Luzaga (Guadalajara), procedente de las excavaciones del Marqués de Cerralbo[7], que representa un caballo dirigiéndose al trote hacia un altar, sobre el que figuraría una víctima animal sacrificada que recuerda a la exhibida sobre el altar del ara Numancia mencionada. Igualmente, una de las dos jarras numantinas de boca trilobulada con escenas de doma de caballos[8] exhibe un motivo cuadrangular de color

4 En otro trabajo reflexioné sobre las claves del ornitomorfismo que exhiben diversas representaciones humanas del ámbito hispano-céltico –término entendido en sentido laxo–, desde las diademas de Moñes a figuras como la que nos ocupa en esta sede: Marco Simón 2006. Una hipótesis que considero plausible es que el ornitomorfismo facial aluda a una de las dos vías al Allende –concretamente, la aérea, siendo la otra la acuática– que parecen atestiguarse en mi opinión entre las poblaciones del la Hispania Céltica (Marco Simón 2008). Una valoración del ritualismo céltico desde la perspectiva grecorromana, en Marco Simón 2007a.

5 El genérico latino *sacerdos* significaría "el dispensador de lo sagrado" (Porte 1989, 25). El *sacerdos* es aquel que hace el acto sagrado, en el sentido que *facere* tiene en derecho público: es aquel individuo investido de poderes que le autorizan a "sacrificar" o "consagrar" (Benveniste 1969, II, 188).

6 o mesa-altar: Alfayé y Sopeña 2010, 459.

7 Alfayé y Sopeña 2010, 459, fig. 3.

8 Romero Carnicero 1976, 19-20, 145-146, nº 2, fig,. 2, lám. I.2; Bellido Blanco 2003.

blanco que bien podría ser un ara hacia la que se dirige el cuadrúpedo para ser sacrificado en un ritual propiciador de la victoria en el combate o de celebración de la misma[9].

Por lo que respecta al *cucullus* de nuestros personajes, la excavación de la necrópolis ibérica de la avenida de Martínez Velasco de Huesca sacó a la luz una cabeza masculina de caliza cubierta con un tocado troncocónico similar a los de los personajes representados en Numancia[10]. Igualmente, en Vallfondo, cerca de Tarazona/*Turiaso*, apareció una figurita masculina de bronce sosteniendo un cuenco de ofrendas[11]. Lo más característico de la figura es la capa con capucha puntiaguda que la cubre, idéntica a los llamados *Genii Cucullati* representados en tríadas en la zona del Muro de Adriano y, sobre todo, entre los Dobudni de los Costwolds, en el suroeste de Britania, donde aparecen en ocasiones asociados a Cuda, una Diosa-Madre de la fertilidad[12]. Estas personalidades divinas eran veneras también en el Continente: de Wabelsdorf (Austria), en la provincia del Nórico, proceden dos inscripciones dedicadas *Genio Cucullato*[13], hoy en el Landesmuseum Rudolfinum de Klagenfurt[14]. Otras posibles representaciones sacerdotales de la zona de la Celtiberia o areas vecinas presentan ya unas características muy diversas, de sabor claramente helenístico-romano[15].

La función esencial de esos sacerdotes sería la mediación entre el grupo cultual y la divinidad a través del ritual sacrificial[16]. En Celtiberia no disponemos de informaciones tan significativas a este respecto como las del occidente de la Península, tanto en el horizonte epigráfico –tarifas sacrificiales en inscripciones rupestres lusitanas o en el altar de Marecos– como iconográfico –así la decoración de los

9 Alfayé y Sopeña 2010, 459-461.
10 Beltrán Lloris 1996, 126-127.
11 Marco Simón 1989, 124-125.
12 Green 1992, 104-105.
13 *EDCS* 14400259 y 14400260.
14 El vocablo *cucullus* no está documentado en latín antes del s. I d.C. lo que parece indicar que no pertenece al patrimonio léxico de la indumentaria tradicional romana y que sería visto como algo exótico y bárbaro; de hecho, un testimonio de Juvenal (3, 170) alude a la "grosera capucha véneta" (agradezco al Dr. G. Fontana que me haya llamado la atención sobre el mismo). Otros testimonios sobre el *cucullus* en Columela (1, 8, 9) y en Marcial (11, 98, 10), quien, como es bien sabido, nació en la celtibérica *Bilbilis*.
15 Otro bronce segobrigense de cronología ya claramente altoimperial en el que un personaje *capite velato* sostiene pátera y cetro o rollo: si se trata de una representación sacerdotal, la iconografía es ya claramente helenístico-romana (Aznar *et alii* 1990, 206, n. 80; Curchin 2004, 183), lo que también sucede con documentos tan insólitos como la placa broncínea hallada en *Ercavica* que contiene diversos elementos rituales como el bucráneo, utensilios sacrificiales o prendas sacerdoptales (Curchin 2004, 189, fig. 8.7). Tenemos noticias de un bronce de Paredes de Nava (Palencia), hoy perdido, en el que un supuesto sacerdote con un alto tocado semejante a una mitra estaba tocando una flauta, y en Tiermes apareció una figurilla de terracota de un hipotético sacerdote asiendo una caja (Molinero 1949, 573; Curchin 2004, 182). Aunque fuera de la Celtiberia propiamente dicha, el relieve de Cenicientos (Madrid), datable en el s. II, exhibe también una iconografía ya decididamente clasicista en la que tres figuras togadas masculinas aparecen a ambos lados de un altar, mientras que en el registro inferior se representan dos animales, de los cuales uno es un toro reclinado (Knapp 1992, 195-96; Canto 1994; Alfayé 2009, 139-145). Sobre los monumentos funerarios que adoptan la forma del ara sacrificial y votiva en la Celtiberia otras áreas vecinas, Gamer 1989.
16 Diversos vocablos que aparecen en algunas inscripciones hispano-célticas pueden arrojar alguna luz en la cuestión del sacerdocio indígena, en especial el *teiuoreikis* mencionado en el Bronce de Luzaga, que cabría interpretar como "versado en cosas divinas" o "muy divino" (datos en Marco Simón 1994, 45, 48-49), lo que nos denotaría una significación similar a la del personaje designado en *interpretatio* romana como *Sacrovir*, que encabeza la rebelión de los eduos del año 20 (Tac. *Ann*. 3, 40).

"cuchillos sacrificiales"[17]–, aunque un relieve de época romana de Duratón (Segovia), hoy perdido, representaba a dos figuras masculinas sacrificando un jabalí en un altar[18].

La escasez de representaciones de altares en la iconografía se corresponde con la no abundancia de epigrafía votiva en las zonas de la Celtiberia y del mundo vacceo o turmogo en contraposición con las numerosas inscripciones funerarias[19], algo ya señalado[20] y que el reciente estudio sobre hábito epigráfico en el norte de Guadalajara confirma[21]. Esa relativa escasez contrasta con la mucha mayor densidad de aras votivas algunas zonas del mundo galaico-lusitano, especialmente la Beira alta y las tierras cacereñas[22].

El mundo indígena hispánico había conocido, ciertamente, altares diversos en relación con el mundo fenicio-púnico (mesas de ofrendas o "altares portátiles", altares con betilos, altares en forma de lingote chipriota o de piel de toro que son espacios de combustión en relación con actividades sacrificiales). Pero los altares monumentales de inspiración clásica son mucho más recientes y escasamente atestiguados en el mundo ibero-romano: tal sucede, por ejemplo, en el santuario de Torreparedones (Jaén) [23], en Azaila (Teruel)[24], en el Castellar de Pontòs (Gerona)[25] o en el santuario de la Luz (Verdolay, Murcia)[26].

A la vista de los altares representados en las escenas sacrificiales de la cerámica o en el bajorrelieve de Luzaga, cabe preguntarse[27] hasta qué punto la aparición de este motivo, que indudablemente implica la introducción y la adopción de una nueva forma ceremonial por influencia romana, no invalida interpretaciones esencialistas de una "celtibericidad" incontaminada. En todo caso los altares representados, sobre todo el contenido en el interior del traje del sacerdote de Numancia que motiva estas líneas, están resignificando en el nuevo contexto helenístico-romano elementos religiosos ancestrales, en un sistema de agregación paulatina de formas y lenguajes de gran interés[28]. Y la probable síntesis en una misma representación de dos elementos tan dispares como los rasgos aviares del rostro[29] con un elemento tan definidor de esa misma *koiné* mediterránea como el altar, figurado de forma tan fidedigna en la cerámica numantina, nos estaría dando la instantánea visual de una transición del operador cultual indígena al *sacerdos*.

17 Armada Pita y García Vuelta 2003.

18 Molinero 1949, 573 (cf. Curchin 2004, 188): la víctima, extraña a la "cocina sacrificial" grecorromana (aunque Horacio mencione el sacrificio de un jabalí a la diosa Diana: *Od.* 3.22), apunta hacia una ceremonia ancestral.

19 Sobre los monumentos funerarios que adoptan la forma del ara sacrificial y votiva en la Celtiberia otras áreas vecinas, Gamer 1989.

20 Curchin 2004, 188-189.

21 Gimeno 2013.

22 Olivares Pedreño 2002.

Los altares votivos documentan la extensión del modelo de religión cívica por todas las regiones del Imperio, y el vocabulario de sus inscripciones se caracteriza por un universalismo que favorece todavía más el papel de la religión como esencial sistema de comunicación (Veyne 1983; Bendlin 1997; Rüpke 2001; Bodel y Kajava 2009) y de dispersión del sistema de valores de la *romanitas*.

23 Fernández de Castro y Cunliffe 2002, 58.

24 Cabré 1925.

25 Adroher *et alii* 1993, 41-43.

26 Lillo 1993.94, 164-165.

27 Alfayé y Sopeña 2010, 461.

28 Alfayé y Marco 2008.

29 Ese ornitomorfismo estaría traduciendo una iconografía alternativa (Aldhouse-Green 2004) a la *koiné* helenístico-romana, cuando no una "transcripción oculta" (Scott 1990) de valores y rituales ancestrales en un mundo ya controlado por Roma (Marco Simón 2007b).

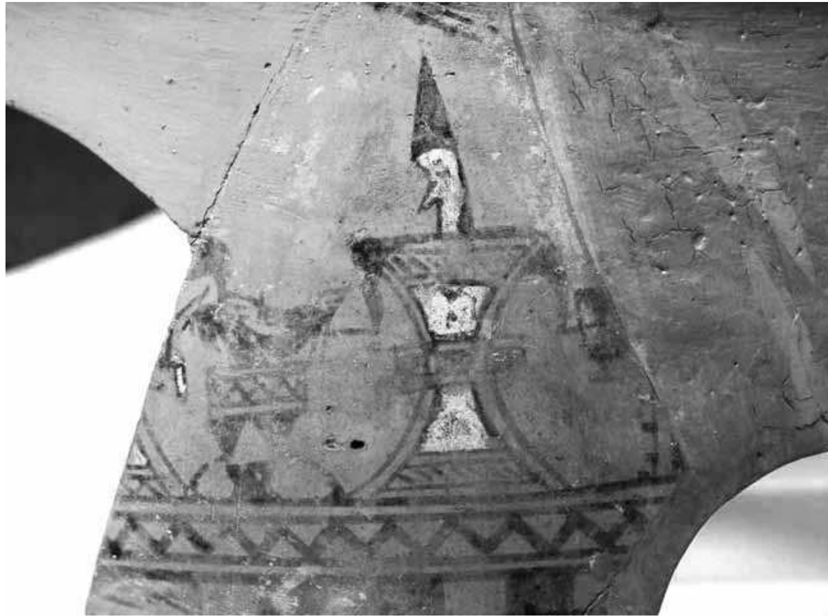


Fig. 2. Sacerdote en escena sacrificial de Numancia.
Museo Numantino de Soria. Foto: S. Alfayé.

## Bibliografía

Adroher, A.M., Pons, E. y Ruiz de Arbulo, J. 1993: "El yacimiento de Mas Castellar de Pontòs y el comercio del cereal ibérico en la zona de Emporion y Rhode (ss. iv-ii a.C.)", *Archivo Español de Arqueología* 66, 31-70.

Aldhouse-Green, M. 2003: "Alternative iconographies. Metaphors of resistance in Romano-British cult-imagery", P. Noelke (ed), *Romanisation und Resistenze in Plastik, Architektur und Inschriften der provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen*, Mainz, 39-48.

Aldhouse-Green, M. 2004: *An Archaeology of Images. Iconology and cosmology in Iron Age and Roman Europe*, London.

Alfayé Villa, S. 2008: "Iconografía, identidad y sociedad en el mundo celtibérico", *Gallaecia* 27, 285-304.

Alfayé Villa, S. 2009: *Santuarios y rituales en la Hispania Céltica*, B.A.R. International Series 1963, Oxford.

Alfayé Villa, S. y Marco Simón, F. 2008: "Religion, language and identity in Hispania: Celtiberian and Lusitanian rock inscriptions", R. Häussler (dir.), *Romanisation et épigraphie. Études interdisciplinaires sur l'acculturation et l'identité dans l'Empire romain* (Archéologie et Histoire Romaine, 17), Montagnac, 9-30.

Alfayé, S. y Sopeña, G. 2010: "Imágenes del ritual e imágenes en el ritual en Celtiberia", F. Burillo Mozota (ed.), *VI Simposio sobre los Celtíberos. Ritos y Mitos, Daroca (Zaragoza), 27-29 de noviembre de 2008*, Zaragoza, 455-472.

Armada Pita, X.L. y García Vuelta, T. 2003: "Bronces con motivos de sacrificio del área norocci-

dental de la Península Ibérica", *Archivo Español de Arqueología* 76, 47-75.

Aznar, M., Gaztelu, L. y Yllán, C. (eds.) 1990: *Los bronces romanos en España*, Madrid.

Bellido Blanco, A. 2003: "Las cerámicas polícromas de Numancia: las jarras de doma", *Celtiberia* 97, 47-62.

Beltrán Lloris, M. 1996: *Los Iberos en Aragón*, Zaragoza.

Bendlin, A. 1997: "Peripheral Centres – Central Peripheries. Religious Communication in the Roman Empire", H. Cancik y J. Rüpke (eds.), *Römische Reichsreligion und Provinzialreligion*, Tübingen, 35-68.

Benveniste, E. 1983: *El vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Madrid (Paris 1969).

Bodel, J. y Kajava, M. (eds.) 2009: *Dediche sacre nel mondo greco-romano: diffusione, funzioni, tipologie = Religious dedications in the Greco-Roman world: distribution, typology, use*, Roma.

Burkert, W. 1985: *Greek Religion*, Cambridge, Mass.

Cabré, J. 1925: *Los bronces de Azaila (vol. III), separata del Archivo Español de Arqueología*.

Cabrera, P. y Rodero, A. 2003: "Seres híbridos en las culturas del Mediterráneo antiguo. Exposición en el Museo Arqueológico Nacional", I. Izquierdo y H. Le Meaux (eds.), *Seres híbridos. Apropiación de motivos míticos mediterráneos. Actas del seminario-exposición Casa de Velázquez-Museo Arqueológico Nacional, 7-8 de marzo 2002*, Madrid, 21-25.

Canto, A.M. 1994: "La "piedra escrita" en Cenicientos (Madrid) y la frontera oriental de Lusitania", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la UAM* 21, 271-296.

Cowan, T. 1993: *Fire in the Head: Shamanism and the Celtic Spirit*, San Francisco.

Curchin, L. 2003-2004: "Mitología celtibérica: el problema de las bestias fantásticas", *Kalathos* 22-23, 183-194.

Curchin, L. 2004: *The Romanization of Central Spain. Complexity, Diversity and Change in a Provincial Hinterland*, London & New York.

Fernández Castro, M.C. y Cunliffe, B. 2002: *El yacimiento y el santuario de Torreparedones. Un lugar arqueológico preferente en la Campiña de Córdoba*, BAR International Series, 1030, Oxford.

Gamer, G. 1989: *Formen römischer Altäre der Hispanischen Halbinsel*, Mainz am Rhein.

Gimeno, H. 2013: "Paisajes epigráficos de la provincia de Guadalajara: los altos valles del Henares y del Tajo", Mª L. Cerdeño, E. Gamo y T. Sagardoy (coords.), *La romanización en Guadalajara. Arqueología e Historia*, Guadalajara, 47-61.

Green, M.J. 1992: *Dictionary of Celtic Myth and Legend*, London.

Jimeno, A., Torre, J.I., De La, Berzosa, R. y Martínez, J.P. 2004: *La necrópolis celtibérica de Numancia*, Memorias de Arqueología en Castilla y León, 12, Junta de Castilla y León, Salamanca.

Jordán Cólera, C. 2004: *Celtibérico*, Zaragoza.

Knapp, R. 1992: *Latin Inscriptions from Central Spain*, Berkeley.

Lillo Carpio, P. 1993-94: "Notas sobre el santuario ibérico de La Luz (Murcia)", *Anales de Prehistoria y Arqueología* 9-10, 155-174.

Lorrio A.J. 2007: "Las placas ornamentales de la necrópolis celtibérica de Arcóbriga (Monreal de Ariza, Zaragoza), *Anales de Arqueología Cordobesa* 18, 123-156.

Marco Simón, F. 1989: "Valfondo I (Tarazona). Exvoto de bronce", J. Bona López. y J. A. Hernández Vera (eds.), *El Moncayo: Diez años de investigaciones arqueológicas*, Tarazona, 124-125.

Marco Simón, F. 1994: "Reflexiones sobre el hecho religioso en el contexto social de la Celtiberia", C. González, y J. Santos (eds.), *Revisiones de Historia Antigua. 1. Las estructuras sociales indígenas del norte de la Península Ibérica*, Vitoria, 35-50.

Marco Simón, F. 2003: "*Signa deorum*: comparación y contexto histórico en Hispania y Galia", T. Tortosa y J. A. Santos (eds.), *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*, Roma, 121-135.

Marco Simón, F. 2006: "Ornitomorphism in the Religious Systems of Indo-European Hispania", M. García Quintela, F. J. González García y F. Criado Boado (eds.), *Anthropology of the Indo-European World and Material Culture. Proceedings of the 5th. International Colloquium*

*of Anthropology of the Indo-European World and Comparatibe Mythology*, Budapest, 345-355.

Marco Simón, F. 2007a: "Celtic Ritualism from the (Graeco)-Roman Point of View", J. Scheid (ed.), *Rites et croyances dans les religions du monde romain*, Entretiens sur l'Antiquité Classique tome LIII, Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genève 21-25 août 2006, Vandoeuvres-Genève, 149-188.

Marco Simón, F. 2007b: "A lost identity: Celtiberian iconography after the Roman conquest", R. Häussler y T. King (eds.), *Continuity and Innovation in Religion in the Roman West, Volume 1*, Journal or Roman Archaeology, Supplement 67, 103-115.

Marco Simón, F. 2008: "Images of Transition: the Ways of Death in Celtic Hispania", *Proceedings of the Prehistoric Society* 74, 53-68.

Marco Simón, F. 2012: "Imagen, religión e identidad en el mundo ibérico", J. Santos y G. Cruz Andreotti (eds.), M. Fernández Corral y L. Sánchez Voigt (cols.), *Romanización, fronteras y etnias en la Roma antigua: el caso hispano. Revisiones de Historia Antigua VII, Acta 12*, Vitoria -Gasteiz, 281-305.

Marco Simón, F. 2013: "Imagen pública e imagen privada en las ciudades celtibéricas de época republicana", A. Dardenay y E. Rosso (eds.), *Dialogues entre sphère publique et sphère privée dans l'espace de la cité romaine. Vecteurs, acteurs, significations*, Ausonius Scripta Antiqua 56, Bordeaux, 123-139.

Molinero, A. 1949: *Excavaciones arqueológicas antiguas y modernas en Duratón*, Segovia.

Olivares Pedreño, J.C. 2002: *Los dioses de la Hispania Céltica*, Madrid.

Olmos Romera, R. 1986: "Notas conjeturales de iconografía celtibérica. Tres vasos de cerámica polícroma de Numancia", *Numantia* 2, 215-225.

Olmos, R. 2005: "Iconografía celtibérica", A. Jimeno (ed.), *Celtíberos. Tras la estela de Numancia*, Madrid, 253-260.

Paris, P. 1914-19: "La céramique de Numance", *Revue de l'art ancien et moderne* 36, 5-16, 119-130.

Porte, D. 1989: *Les donneurs du sacré*, Paris.

Romero Carnicero, F. 1976: *Las cerámicas polícromas de Numancia*, Soria.

Rüpke, J. 2001: "Religiöse Kommunikation in provinzialen Raum", W. Spickermann, H. Cancik y J. Rüpke (eds.), *Religion als Kommunikation in provinzialen Raum*, Tübingen, 71-88.

Santos Velasco, J.A. 2003: "La función de la imagen entre los iberos", T. Tortosa y J.A. Santos (eds.), *Arqueología e iconografía, Indagar en las imágenes*, Roma, 155-166.

Scott, J. 1990: *Domination and the Arts of the Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven.

Veyne. P. 1983: "*Titulus praelatus*: Offrande, solennisation et publicité dans les ex-voto gréco-romains", *Revue Archéologique* 2, 281-301.

# *Observaciones sobre las escuelas musivas emeritenses: técnicas e influencias*

José Mª Álvarez Martínez
Museo Nacional de Arte Romano, Mérida

El yacimiento arqueológico de Mérida, antigua *colonia Augusta Emerita*, ha ofrecido uno de los conjuntos más espectaculares de mosaicos del occidente romano, hecho que ha motivado tanto la atención del estudioso[1] como del profano.

En las líneas que siguen, como contribución al merecido homenaje que se le tributa a nuestro buen amigo y compañero Ricardo Olmos, y con la brevedad que se nos pide, pretendemos analizar, muy brevemente, las particularidades técnicas más notables que ofrecen las series musivas emeritenses.

El estudio pormenorizado de las mismas en lo que atañe a sus técnicas, estilos, evolución, influencias, difusión de los talleres es una asignatura todavía pendiente, si bien contamos con trabajos meritorios de síntesis como los que debemos a Blanco[2], Balil[3] y, sobre todo, a Lancha[4].

Con todo, sí estamos en condiciones de ofrecer una panorámica, parca bien es verdad, de la evolución de los talleres, itinerantes o no, que operan en la ciudad desde finales del siglo I d.C. hasta bien entrada la quinta centuria, pues el análisis técnico de los pavimentos emeritenses permite la consideración de algunos datos de interés.

Tras el estudio del material empleado para la realización de los pavimentos, se deduce que corresponde a dos tipos petrológicos principales: rocas calcáreas y areniscas cuarcíticas, ambas muy abundantes en los alrededores de Mérida y que fueron aprovechadas por los talleres emeritenses entre los siglos II d.C. y V. d.C. Las tonalidades son diversas y conforman una paleta bien variada, que se completa con otros materiales de naturaleza caliza extraídos de las canteras de Borba-Estremoz (Portugal) y Alconera (Badajoz), *pagi marmorarii* afectos al territorio de la *colonia Augusta Emerita*, y de otros lugares por determinar convenientemente[5]. Además, no resulta infrecuente el uso, para tonalidades rojizas, de fragmentos cerámicos y, en el caso de sutiles matices, de teselas de pasta vítrea fabricadas por los hornos vidrieros de la *colonia*. Todo ello nos revela que los talleres establecidos en *Emerita* y que trabajaron también en su territorio y en otras zonas más alejadas a donde les conducían los continuos encargos, así como los itinerantes que por aquí se acercaron, utilizaron fundamentalmente un material de procedencia local.

1 La bibliografía sobre las producciones musivas emeritenses es abundante (véase Velázquez Jiménez 2011, nº 1188-1302, 141-150, 191-209, nº 742-832, aunque en esas referencias hay también alusiones a estucos y pinturas). A excepción de descubrimientos recientes, escasos, en los dos catálogos publicados hasta el momento se compila todo el conjunto emeritense: Blanco Freijeiro 1978; Álvarez Martínez 1990.

2 Blanco Freijeiro 1978.

3 Balil 1967; Balil 1979.

4 Lancha 1990.

5 Nogales, de la Barrera y Lapuente 1999.

La uniformidad que revela el empleo del material también es apreciable en la evolución estilística de estos talleres, no ya por los temas escogidos, tanto ornamentales como figurados, sino por su particular manera de hacer.

En los mosaicos se repite, como una constante, una disposición bien específica para la cimentación de los mismos. Así, observamos una capa inferior, *rudus*, de unos 3 o 4 cm. de espesor, que se situaba sobre la superficie ya preparada, consistente en un relleno de tierra y piedras con fragmentos cerámicos en ocasiones y la presencia de teselas defectuosas; a continuación, otra, el *nucleus*, de 3 cm. de espesor también, compuesta por una mezcla de cal y arena con fragmentos y polvos de teja y, por fin, el propio lecho donde se disponían las teselas, de 1 a 2 mm. de espesor, compuesto de mortero de cal y polvo de mármol, de gran poder adhesivo (Fig. 1).



Fig. 1. Cama de cimentación de un mosaico de la Villa romana de "Las Tiendas". Foto archivo MNAR.

Como dato de interés debemos referir el hallazgo de las huellas de las guías que se emplearon para la disposición de los distintos fragmentos que formaban el Mosaico de los Siete Sabios, hallado en la calle Holguín, lo que parece indicar que la ejecución del referido pavimento se realizó en el taller para, luego, disponer las distintas partes de su superficie en la habitación de la que formó parte.

La técnica empleada en la realización de estos pavimentos fue variada según las épocas y períodos de su evolución. En primera instancia, en los ejemplos de finales del siglo I d.C. y de una buena parte de la centuria siguiente, se empleó la técnica bícroma, es decir, la que conjuga las tonalidades blancas y negras con sus matices correspondientes. Más tarde, en la segunda mitad del siglo II d.C., llegó a la *colonia* la nueva manera de hacer mosaicos en técnica polícroma, lo que será determinante hasta casi el final de las producciones, sin que quiera esto decir que se abandone definitivamente la bicromía, que reaparece en ocasiones hasta bien entrado el Bajo Imperio.

En cuanto a influencias que tanto los talleres emeritenses en particular como los hispanos en general recibieron, mucho se ha hablado y a veces, según nuestra opinión, sin excesivo fundamento.

Es claro que desde el primer momento, como sucede en la parte occidental del Imperio, los esquemas y motivos empleados denotan una clara influencia itálica, que se rastrea, como referíamos, en todo el solar del occidente romano y, por ello, los pavimentos presentan concomitancias con otros correspondientes a zonas de esa demarcación geográfica como la Galia. Esas peculiaridades de raigambre itálica se aprecian en los pavimentos en blanco y negro que repiten motivos y esquemas que, aunque acuñados muchos de ellos en el área helenística, se reelaboran en la Península Itálica, desde donde se difunden a las regiones mencionadas. En lo figurado, por poner un caso bien significativo, habría que referir el Mosaico

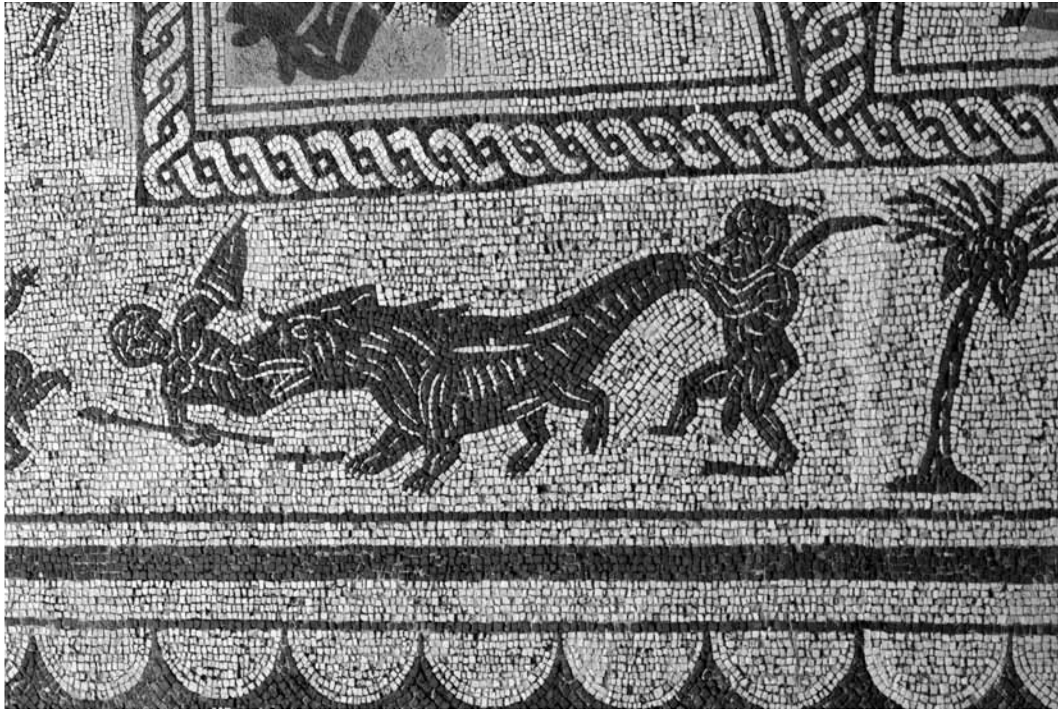


Fig. 2. Mosaico con escenas nilóticas siglo II d. C. Foto archivo MNAR.



Fig. 3. Mosaico de la cacería de la pantera exponente de la corriente oriental. Foto archivo MNAR.



Fig. 4. Firma de los mosaistas *Seleucus* y *Anthus*. Foto archivo MNAR.

con escenas nilóticas de la calle Sagasta (Fig. 2), en el que la representación de pigmeos y la sugerencia del paisaje recibe fuertemente la influencia de pavimentos ostienses bien conocidos[6].

Esa influencia, o dependencia itálica, de las escuelas occidentales será una constante hasta el final, pero no es menos cierto que se produce la llegada de otras corrientes que tienen su lugar de origen en la parte oriental del Imperio, sobre todo en mosaicos de fines del siglo III y comienzos del IV d.C.[7] o que provienen del Norte de África.

Sea como fuere, el hecho es que rasgos de la corriente oriental son perceptibles en el mosaico emeritense, sobre todo en alguna composición impregnada de un innegable ilusionismo pictórico (Fig. 3). Un ejemplo claro de lo que decimos lo tenemos en un pavimento procedente de la villa de "Las Tiendas", en el que aparece un jinete persiguiendo a un felino en una veloz carrera, "a galope volante", como muestran las composiciones de Antioquía[8], de las que también se hacen eco las escenas cinegéticas de la *uilla* de "La Olmeda"[9].

Por su parte, los rasgos "africanos" aparecen en diversas composiciones cinegéticas y en otras de carácter marino, aunque, desde nuestro punto de vista[10], a la hora de analizar las influencias norteafricanas de los pavimentos hispanos se ha sobredimensionado esta posible dependencia, aceptada por la mayoría de los autores, con algunas excepciones[11].

Conocemos los nombres de algunos de los mosaistas que trabajaron en la *colonia Augusta Emerita* merced a la afortunada circunstancia de haberse conservado las firmas de estos artesanos en varios pavimentos.

6 Becatti 1961. Son, entre otros, los mosaicos de la "Casa a Giardino" (nº 213, 113-114, lám. CXV, CXVI, CXVII), "Terme di Nettuno" (nº 74, 59-60, lám. CXVIII) o Serapeo (nº 289, 151-152, lám. CXVII, CXIX, CXX y CXXI)

7 Sobre la influencia de la corriente oriental en las producciones musivas hispanas: Fernández Galiano 1984.

8 Levi 1947, 226 ss., lám. LII y LVII y 363 ss., fig. 151, lám 90; López Monteagudo 1991, 498. En este excelente artículo se destacan esas relaciones con la zona oriental.

9 Palol y Cortes 1974, 82 ss.

10 Álvarez Martínez 1997.

11 Fernández-Galiano 1984.

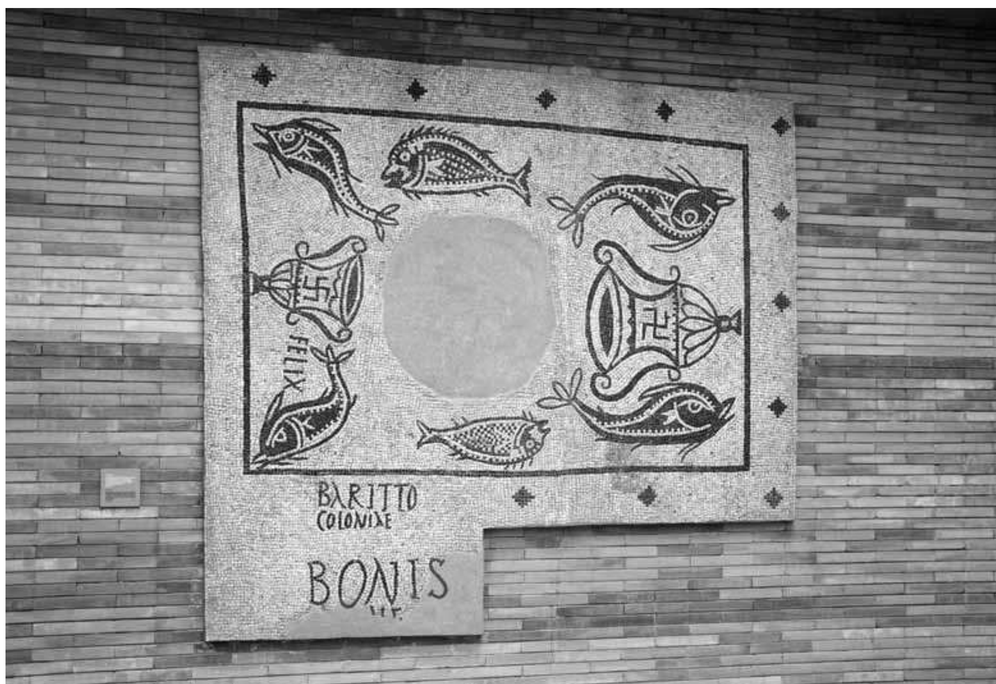



Fig. 5. Mosaico realizado en técnica bicroma por el artesano *Baritto*. Foto archivo MNAR.

Uno de ellos se denominaba *Partenos*[12], nombre de carácter griego u oriental, acaso liberto[13] y quizá establecido en Mérida como numerosos miembros de esa procedencia. Otros fueron *Seleucus* y *Anthus*[14] (Fig. 4), también de ese origen y, según Lancha[15], artesanos itinerantes que dejaron patente su nombre en el mosaico nilótico, junto al de la *colonia Augusta Emerita* (*C.A.E.*). Posiblemente eran de condición liberta. De carácter servil pudo haber sido *Baritto*[16], quien firmó un excelente mosaico con tema de fauna marina (Fig. 5). Para Donderer, el nombre, *FELIX,* que aparece en el mismo pavimento, podría corresponder a otro mosaista[17] Muy conocido en la bibliografía es *Annius Ponius*, según la interpretación tradicional de su nombre[18], aunque parece más convincente, tras la aclaración de Mayer[19], que realmente fuera el de *Annibonius*, probablemente de origen griego y quizá liberto como propuso Lancha[20], quien firmó el interesante mosaico con la representación del encuentro en *Naxos* entre Baco y Ariadna.

Por fin, otro musivario que trabajó en el territorio de la colonia fue *Dexter*, autor de un modesto pavimento que ornó una de las dependencias de una *villa* descubierta en Puebla de la Calzada[21].

12 Blanco 1978, nº 2, 27
13 Lancha 1990, A 77, lám. 45, 1.
14 Blanco 1978, nº 9, 31.
15 Lancha 1990, 288-289; Donderer 1989, 105-106. lám. 48.
16 Blanco 1978, nº 5, 28-29; Donderer 1989, A50, 86-87, lám. 29, 3, 30.
17 Donderer 1989, 49, A50, 87.
18 Blanco 1978, nº 15, 34.
19 Mayer 1996; Donderer 1989, A 47, 84-85, lám. 27, 2.
20 Lancha 1990, 289.
21 Álvarez Martínez 1995; Lancha 1990, 288; Donderer 1989, A55, 89, lám. 33, 1.

## *Bibliografía*

Álvarez Martínez. J.M. 1990: *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos,* Monografías emeritenses 4, Mérida.

Álvarez Martínez, J.M. 1995: "El mosaico de *Dexter* de la villa romana de "La Vega", Puebla de la Calzada", *Homenaje a Dña. Milagros Gil-Mascarell Boscá, Extremadura Arqueológica V,* Cáceres-Mérida, 211-219.

Álvarez Martínez, J.M. 1997: "La influencia africana en el mosaico hispanorromano", *Anas* 10, 39-50.

Balil. A. 1967: "Notas sobre algunos mosaicos hispano-romanos", *I Reunión Nacional de Arqueología Paleocristiana*, Vitoria, 117-129.

Balil, A. 1979: "Sobre los mosaicos romanos de Mérida", *Homenaje a García y Bellido, Revista de la Universidad Complutense* IV, 277-280.

Blanco Freijeiro, A. 1978: *Mosaicos romanos de Mérida. Corpus de mosaicos romanos de España,* Fascículo I, Madrid.

Becatti, G. 1961: *Scavi di Ostia. IV, Mosaici e pavimenti marmorei,* Roma.

Donderer, M. 1989: *Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung. Eine Quellenstudie,* Erlanger Forschungen, Reihe A- Geisteswissenschaften, Band, 48, Erlangen-Nürnberg.

Fernández Galiano, D. 1984: "Influencias orientales en la musivaria hispánica", *III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico,* Ravenna, 418-420.

Fernández-Galiano, D. 1984: "El triunfo de Dionisos en mosaicos hispanorromanos", *Archivo Español de Arqueología* 57, 97-120.

Lancha, J. 1990: "Les ateliers de mosaïstes éméritains: Essai de définition", *Les villes de Lusitanie romaine*, Paris, 275-291.

Levi. D. 1947: *Antioch Mosaic Pavements,* Princeton (repr. Roma, 1971).

López Monteagudo, G. 1991: "La caza en el mosaico romano. Iconografía y simbolismo", *Arte, sociedad, economía y religión durante el Bajo Imperio y la Antigüedad Tardía, Homenaje al Prof. Dr. D. José Mª Blázquez Martínez,* Antigüedad y Cristianismo VIII, 497-512.

Mayer, M. 1996: "Nota sobre HAE 2580", *Anas* 9, 101-104.

Nogales T., de la Barrera, J.L. y Lapuente, P. 1999: "Marbles and other stones used in *Augusta Emerita, Hispania*", *Asmosia IV, Actes de la IVéme Conférence Internationale, (*Bordeaux-Talence, 9-13 Octobre 1995), Bordeaux, 339-345.

Palol, P. y Cortes J. 1974: *La villa romana de "La Olmeda", Pedrosa de la Vega (Palencia), Excavaciones de 1969 y 1970,* Vol. I, *Acta Arqueologica Hispanica* 7, Madrid.

Velázquez Jiménez, A. 2011: *Repertorio de bibliografía arqueológica emeritense III. Emerita 2010,* Mérida.

# *Novedad iconográfica en el repertorio sepulcral de la Hispania meridional: el mito de Ganimedes*

José Beltrán Fortes
Universidad de Sevilla

La lectura y análisis de las imágenes ha sido un campo de estudio privilegiado en la investigación de Ricardo Olmos, especialmente referido al mundo griego antiguo y al ibérico de *Hispania*. Quiero sumarme a este homenaje al querido amigo y colega con una pequeña aportación sobre una pieza escultórica de carácter funerario y datación romana, inédita, que acrecienta de manera significativa el acervo iconográfico documentado hasta ahora en la *Hispania* meridional, con la representación del rapto de Ganimedes. El estudio iconográfico del mundo de las imágenes en el ámbito funerario es, sin duda, un campo de enormes posibilidades para intentar comprender la ideología de las comunidades que las usaron, ya que afecta en último grado a las creencias –más o menos generalizadas entre la población, al menos sobre las elites– sobre el Más Allá; es decir, la cuestión de la vida tras la muerte, un enigma siempre presente en las comunidades históricas.

La iconografía sepulcral de la *Hispania* meridional demuestra un cambio sustancial a fines de época romana republicana e inicios del Imperio, acorde con el importante proceso de monumentalización, es decir, con una nueva arquitectura que se arropa con la plástica y que acoge a la epigrafía en los nuevos tipos de edificios funerarios. Ello fue fruto de las mismas transformaciones de las comunidades asentadas en este territorio durante la época augustea, que no sólo asistió a la nueva conformación política administrativa con las *provinciae* de la *Baetica* y la *Lusitania* (desgajadas de la antigua *Vlterior*), sino también a una renovada caracterización cultural donde los modelos romanoitálicos adquieren protagonismo, al menos –si se quiere– desde un planteamiento formal y contextual. Como hemos indicado en ocasiones anteriores[1], el territorio del Alto Guadalquivir ofrece una rica documentación plástica –aunque descontextualizada arqueológicamente en su mayoría– a partir de piezas pétreas (de areniscas y calizas locales, luego estucadas y pintadas) decoradas con relieves y que enmarcaban en esquemas pseudoarquitectónicos, donde sobresalía tras el lenguaje formal los mensajes ideológicos más o menos comunes. Así, lo vegetal, donde predominan los roleos acantiformes y las guirnaldas de flores y frutos, y lo báquico, especialmente máscaras de miembros del cortejo dionisíaco (silenos, faunos, sátiros, ménades) –excepcionalmente el propio Baco, solo o en escenas–, junto a utensilios y otros objetos relacionados (flautas dobles, *tympana*, cestos de frutos, espejos, etc.). A veces los erotes pueblan las guirnaldas o cogen con las manos los objetos referidos; pero asimismo se representan otros temas relacionados con la simbología funeraria romana, como la figura de la Gorgona, del Attis *tristis* o de monstruos marinos, en ocasiones cabalgados por nin-

1 Por ejemplo, Beltrán y Baena, 1996; Baena y Beltrán 2002, esp. 52-64.

fas, amén del retrato del difunto o difunta, sobre todo, como bustos que se "asoman" hacia el espectador[2]. Finalmente, otras escenas tienen que ver más con aspectos genéricos o relacionados con la vida o la actividad del difunto, como las de arado. Es un complejo mundo de imágenes cuyo origen tiene que ver en última instancia con el mundo grecorromano a partir de la transmisión romanoitálica[3], fruto del proceso de "romanización" del sur hispano y su eclosión a partir de la época de Augusto.

Todo ello se repite una y otra vez en los relieves de las grandes tumbas de esa zona del territorio surhispano, que queda entre las *provinciae Baetica* y *Tarraconensis*, que corresponden a *monumenta* bien en forma turriforme con edícula abierta para la exposición de las estatuas funerarias, bien en forma de altar coronado por pulvinos o por leones, de las necrópolis urbanas de ciertas ciudades localizadas a su vez en un espacio concreto del Alto Guadalquivir, a las que corresponde *Castulo* (Linares), *Iliturgi* (Mengíbar), *Salaria* (Úbeda), *Tugia* (Toya), *Ossigi* (Alcalá la Real) o *Vrgavo* (Arjona), por ejemplo. Todo ello parece apuntar en esa área a una uniformidad –al menos como planteamiento general–, donde las "nuevas" oligarquías urbanas conformadas tras las guerras triunvirales y la *pax augusta* parecen buscar una definición cívica (al menos de sus elites) en los modelos de arquitectura y plástica sepulcrales de origen romanoitálico[4]. En *Vrgavo* el interesante testimonio arqueológico de una tumba familiar de la primera mitad del siglo I a.C., de la necrópolis de Piquía, donde se reutilizaron como ajuar varios vasos griegos datados en el siglo IV a.C. y otros materiales de esa época, ha sido interpretado como la manifestación de la recuperación de un antiguo linaje ibérico[5], pero sólo pocas generaciones después parece haberse perdido esa búsqueda de identidades en el pasado y existe una asimilación de las formas romanoitálicas[6], a la par que las elites de perduración ibérica se incorporaban a la política romana, como demuestra el famoso relieve funerario con dos escenas de arado que flanquean en un friso de uno de aquellos *monumenta* el *titulus* sepulcral del *duovir M. Horatius Bodonilus, M. f., Gal.*, y de su mujer *Lucretia Sergieton, L. f.*, que mantienen ambos *cognomina* indígenas[7].

Del cercano yacimiento del "cortijo de Doña Aldonza" o "Úbeda la Vieja" (Úbeda, Jaén), donde debe situarse la *colonia Salaria*, localizada ya en la *provincia Tarraconensis (conventus Carthaginensis)*, pero muy próxima a la *Baetica*, hace algún tiempo que reconstruimos un monumento funerario coronado con edícula erigido en época augustea por miembros de la *gens Stlaccia*[8]. De este mismo yacimiento procede la pieza que estudiamos en esta ocasión, que también debió decorar un *monumentum* sepulcral, pero del que desconocemos cualquier característica. De hecho el fragmento escultórico se encontraba en la antigua colección de Ricardo Marsal, consecuencia del expolio reciente en el yacimiento, pero actualmente toda la colección ha sido donada a la Junta de Andalucía[9] y catalogada en el Instituto Andaluz del Patrimono His-

2 Como los bien documentados de libertos itálicos (Zanker 1975), o incluso alguna representación de *Augusta Emerita*, dentro de la serie más amplia de altares funerarios con retratos. *Cf.* Nogales 1997, n$^{os}$ 54-84, esp. nº 81.

3 *Cf.* Hesberg 1992, 202ss.

4 Beltrán y Baena 1996; Baena y Beltrán 2002, esp. 52-64; Beltrán 2002.

5 Ha sido excavada por miembros del Centro Andaluz de Arqueología Ibérica (Univ. de Jaén), aunque el estudio se encuentra inédito (*cf.* http://www.ujaen.es/centros/caai/inicio.html).

6 Beltrán, en prensa.

7 Beltrán y Baena 1996, 93-95; Baena y Beltrán 2002, nº 4.

8 Especialmente, Beltrán y Baena 1996. Se conservan asimismo de los fondos de la antigua colección Marsal algunos elementos que completan precisamente la tumba de los *Stlaccii*, y que tenemos en estudio.

9 Mi agradecimiento a Concha Sanmartín, anterior directora del Museo Arqueológico de Sevilla, por autorizar su estudio y las fotografías de la pieza, que se conserva exactamente en el depósito de materiales arqueológicos de San José de la Rinconada (Sevilla).



Fig. 1. Relieve del rapto de Ganimedes, procedente de la colonia Salaria (Úbeda, Jaén); vista desde la derecha. Museo Arqueológico de Sevilla. Foto: J. Beltrán.



Fig. 2. Idem; vista desde la izquierda. Museo Arqueológico de Sevilla. Foto: J. Beltrán.

tórico, donde se le dio a nuestra pieza la referencia F01-010[10]. Es un bloque de arenisca local que conserva 0,60 m de altura, 0,30 m de anchura y 0,27 m de grosor; la parte posterior es plana y conserva un orificio para reforzar mediante una espiga metálica su adosamiento al edificio del que formaría parte. Como es habitual el relieve se dispondría hacia el exterior, formando parte de la ornamentación externa del monumento. A pesar de la rotura se identifica la figura de un águila, con las alas abiertas, aunque rotas, y con una representación repetitiva y artificial del plumaje como si fueran hojas lanceoladas superpuestas[11], que se extienden asimismo por el cuerpo; con las garras sostiene por delante de él a una figura humana, bastante más fragmentada, de la que sólo se identifican claramente los muslos de ambas piernas, cubiertas con un pantalón largo o *braccae*, de tipo oriental, abierto por la parte delantera y cogido con botones en las piernas; finalmente, advertimos en la parte inferior izquierda las largas plumas de la cola del águila, representadas

10 Se ha realizado una monografía sobre este enorme conjunto arqueológico, promovida por la Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía, aún en prensa, donde llevo a cabo el estudio de la documentación de época romana y se hace referencia genérica a esta pieza.

11 Es el mismo sistema de representación de la decoración de los cuerpos de los pulvinos en los tipos de mausoleos en forma de altar (Beltrán 2004a), lo que denota que son producidos en los mismos talleres con similares prácticas artesanales.

de manera poco natural (Figs. 1 y 2). Por el uso de piedra arenisca local que luego iría estucada y, sobre todo, por sus carateristicas estilísticas debe fecharse su ejecución en el siglo I d.C., muy seguramente en época julio-claudia, lo que va acorde con la mayor parte de esta serie de manifestaciones sepulcrales (de arquitectura y escultura) documentadas en las necrópolis urbanas antes referidas de las campiñas giennenses.

Por otro lado, a partir de lo conservado es fácil la identificación del tema e incluso de la exacta iconografía a la que corresponde: se trata del rapto de Ganimedes por Zeus, presente ya en la obra homérica y con amplia tradición iconográfica de diferentes escenas del mito tanto en escultura como en otros formatos[12]; mientras que el esquema iconográfico deriva del más célebre grupo creado en la antigüedad, el broncíneo que el ateniense Leochares realizó en la primera mitad del siglo IV a.C. representando la escena misma en la que el águila de Zeus, o el propio Zeus metamorfoseado en águila, elevaba a Ganimedes por los aires (siendo la vez primera que el águila sustituía a la figura humana de Zeus). A esta obra, *opus nobile*, se refiere la consabida cita de Plinio el Viejo (*NH*, XXXIV, 79): *Aquilam sentientem quid rapiat in Ganimede et cui ferat parcentemquem unguibus etiam per vestem puero*[13].

Como es sabido, Ganimedes, hijo del rey Tros de Troya, fue raptado por Zeus, atraído por su belleza, cuando guardaba los rebaños de su padre en las montañas y fue transportado al Olimpo para que fuera amante y copero del padre de los dioses, lo que le valió la inmortalidad. Es por ello que en el grupo de Leochares, cuya mejor copia se considera una escultura romana de mediano tamaño conservada en la Galleria dei Candelabri del Vaticano[14], aparece con gorro frigio o *pileum*, aunque sólo cubierto con la clámide, que le cae por detrás, mientras porta el *pedum* en el brazo derecho y un perro se sitúa a los pies (Fig. 3). Por el contrario, en el grupo giennense Ganimedes iría cubierto por el que en época romana es considerado el típico vestido "bárbaro" u oriental (de divinidades u hombres), con túnica de mangas largas y *braccae*, según se testimonia en la plástica[15]. La disposición de las piernas en el Ganimedes de *Salaria* no reflejaría la disposición mucho más movida del Ganimedes de la copia del Vaticano antes referida, que parece seguir más fielmente el original griego, pero sí reflejaría mejor la disposición de las piernas de una figura humana transportada por el aire y, en todo caso, se acerca más a otros ejemplares, como el conservado en el museo Chiaramonti del Vaticano[16]. Sí responde al carácter del original el gran desarrollo del águila, que en la escultura giennense tendría una presencia predominante. No podemos saber cuál fue el formato del modelo que siguió el artesano, pero sí debe recordarse que es característico de la escultura bética altoimperial producida en talleres locales la reproducción de obras clásicas del arte grecorromano (*opera nobilia*), lo que indica un "cosmopolitismo" de sus *officinae*[17]; ello asimismo se produce en los talleres de esta zona del Alto Guadalquivir, incluso utilizando piedras no marmóreas luego estucadas, como testimonian dos figuras de "jugadoras de tabas" o un Baco *Lykeios*[18].

No es muy frecuente en la estatuaria bética la representación del rapto de Ganimedes, pero sí podemos traer a colación un fragmento marmóreo de procedencia exacta desconocida, aunque quizás de

12 Por ejemplo, en diferentes formatos, incluido el escultórico, Sichtermann 1953 y 1988; para el mosaico, Tortorella 2004; para la pintura, Colpo 2005.

13 *Cf.* Sichtermann 1953, 39ss. y 1988, nº 200.

14 Sichtermann 1953, 40-46, nº 106, figs. 3-4 y 1988, nº 251.

15 Véase el estudio de Schneider 1986. También un Attis *tristis* se documenta entre los relieves sepulcrales giennenses, de una tumba de *Iliturgi*, pero sólo se ha conservado el busto, con el *pileum* y la túnica de mangas largas (Baena y Beltrán 2002, nº 90). Los pantalones abiertos y cogidos con botones remiten, por ejemplo, a representaciones de Attis *hilaris*.

16 Sichterman 1954, nº 104 y 1988, nº 124.

17 Beltrán 2004b; Rodríguez Oliva 2009, 54-75.

18 Baena y Beltrán 2002, nºs 887-88 y 138.




Fig. 3. Escultura del rapto de Ganimedes. Galleria dei Candelabri, Museo Vaticanos. Foto: J. Beltrán.

*Corduba* (Córdoba), y hoy en el Museo de Málaga, tras formar parte de las colecciones de Pedro Leonardo de Villacevallos y Jorge Loring en los siglos XVIII y XIX[19]. A pesar del gran deterioro, el grupo –obra de un taller bético, de tamaño algo menor al natural– asimismo seguía el modelo referido de Leochares, pero en este caso más fielmente, ya que es de bulto redondo y la figura humana iría desnuda y sólo cubierta con la clámide, denotando lo conservado del cuerpo humano una disposición que lo acerca[20] a otra escultura fragmentaria de Tarento, datada ya a mediados del siglo IV a.C.[21]. Diferente es el caso de la escultura de tamaño natural conservada en el Museo de Granada y cuyas primeras noticias del siglo XVI la vinculan a La Alhambra –por lo que pudo ser bien una obra de procedencia local o bien un objeto del mercado coleccionista (procedente de Italia), pero en todo caso de elaboración extrahispana en el siglo I d.C.–, de la

19 Baena 1981; Beltrán 2003, 147s.; Rodríguez Oliva 2009, 46s.
20 Según Baena 1981.
21 Sichtermann 1988, nº 204.

que sólo se conserva la parte superior del cuerpo, con el gorro frigio y la clámide, que pudo representar a Ganimedes –pero no en el modelo de Leochares, pues faltan las garras del águila en su costado–, aunque asimismo a otros personajes como Attis o, especialmente, el Paris troyano[22]. Finalmente, en el Museo del Prado se conserva otro grupo en mármol de Ganimedes y el águila, pero que –en este caso claramente– no procede de la Península Ibérica, sino de Italia, y tampoco sigue el modelo de Leochares sino que representa otra escena del mito, el momento anterior a la ascensión, con el águila detrás del pastor, pero al que aún no agarra, mientras el joven se arrodilla e intenta evitarla, en un esquema creado en el siglo III a.C. en la Magna Grecia y Sicilia[23]. Es por tanto la pieza de probable origen cordobés el único paralelo temático sur hispano para el nuevo ejemplar de la provincia de Jaén, aunque en aquel caso seguramente la función de la escultura no fue funeraria, sino ornamental.

Por el contrario, fuera de *Hispania* sí podemos documentar el motivo del rapto de Ganimedes en contextos sepulcrales, en concreto en la decoración exterior de tumbas monumentales, como ocurre, por ejemplo, en la famosa tumba de los *Ennii* en Sempeter, del siglo II d.C., en un relieve del podio, donde la figura de Ganimedes está más destacada[24], o en relieves de estelas[25]. Era adecuado este mito para la simbología sepulcral porque representaba el acceso a la inmortalidad de un hombre tras ser separado del mundo de los mortales, como acaecía al difunto, y seguramente esa esperanza de inmortalidad serviría de consuelo para los vivos, como más adelante de manera más evidente testimonian las manifestaciones plásticas de la *consecratio in formam deorum*[26]. En conclusión, se amplía así el repertorio iconográfico de la decoración funeraria de la *Hispania* meridional, y más concretamente del Alto Guadalquivir, con el testimonio de este altorrelieve en una fecha temprana (siglo I d.C.), donde se documenta el mito del rapto de Ganimedes en su modelo escultórico más clásico, el de Leochares, a la vez que las relaciones con los repertorios romanos. Este tema, en el ámbito de la plástica, se desarrollará –a nivel general– durante el siglo II d.C., como hemos visto en la mayor parte de los ejemplos citados, cuando conecta además con el inicio de su representación en los relieves de sarcófagos[27], un nuevo ámbito para su significado en el campo funerario romano.

22 Véase, finalmente, Beltrán 2008; Rodríguez Oliva 2009, 44-46. El segundo apunta además que ".un último ejemplar podría haber sido encontrado en la villa romana de Los Mártires en la localidad extremeña de Talavera la Real (Badajoz)." (*Ibid.*, 46). Para su documentación incompleta, *cf.* http://cronicasdetalavera.blogspot.com.es/2008/09.

23 Schröder 2004, 411-416, nº 192.

24 Sichtermann 1988, nº 231.

25 *Ibid.*, nos 230, 232.

26 Wrede 1981.

27 Koch y Sichtermann 1982, 138-145; *cf.* Zanker y Ewald 2008.

## *Bibliografía*


Baena del Alcázar, L. 1981: "Una escultura romana de Ganimedes en la Alcazaba de Málaga", *Jábega* 35, 43-46.

Baena del Alcázar, L. y Beltrán Fortes, J. 2002: *Las esculturas romanas de la provincia de Jaén*, CSIR-España 1, 2, Murcia.

Beltrán Fortes, J. 2002: "La arquitectura funeraria en la *Hispania* meridional durante los siglos II a.C. - I d.C.", D. Vaquerizo (ed.), *Espacios y usos funerarios en el Occidente Romano* vol. I, Córdoba, 233-258.

Beltrán Fortes, J. 2003: "Las esculturas", J. Beltrán y J.R. López (coords.), *El museo cordobés de Pedro Leonardo de Villacevallos. Coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*, Málaga-Madrid, 119-148.

Beltrán Fortes, J. 2004a: "*Monumenta* sepulcrales en forma de altar con pulvinos de los territorios hispanorromanos", *Archivo Español de Arqueología* 77, 101-41.

Beltrán Fortes, J. 2004b: "*Opera nobilia* en la escultura romana de la Bética", T. Nogales y L.J. Gonçalvez (coords.), *IV Reunión sobre Escultura Romana en Hispania (Lisboa, 2002)*, Madrid, 17-34.

Beltrán Fortes, J. 2008: "Ganimedes de la Alhambra", F. Amores, J. Beltrán y J. Fernández-Lacomba, *El rescate de la Antigüedad clásica en Andalucía*, Sevilla: 150-152, nº 16.

Beltrán Fortes, J. (en prensa): "Identidades cívicas en época romana republicana y altoimperial (ss. II a.C.-I d.C.) en la *Hispania* meridional, en los antiguos territorios de la Turdetania y la Oretania: Algunas consideraciones sobre la escultura funeraria como tema de análisis", T. Tortosa (ed.), *Diálogo de identidades bajo el prisma de las manifestaciones religiosas en el ámbito mediterráneo (siglos III a.C.-I d.C.) (Mérida, 12-14 de noviembre de 2012)*, Madrid, Anejos de Archivo Español de Arqueología.

Beltrán Fortes, J. y Baena del Alcázar, L. 1996: *Arquitectura funeraria romana de la* colonia Salaria *(Úbeda, Jaén). Ensayo de sistematización de los* monumenta *funerarios altoimperiales del Alto Guadalquivir*, Sevilla.

Colpo, I. 2005: "La formazione del repertorio. Immagini di Ganimede dall'area vesuviana", *Eidola* 2, 67-93.

Hesberg, H. von 1992: *Römische Grabbauten*, Darmstadt.

Koch, G. y Sichtermann, H. 1982: *Römische Sarkophage*, München.

Nogales Basarrate, T. 1997: *El retrato privado en Augusta Emerita*, Badajoz.

Rodríguez Oliva, P. 2009: "La escultura ideal", P. León (ed.), *Arte Romano de la Bética. Escultura*, Sevilla, 41-152.

Schneider, R.M. 1986: *Bunte Barbaren. Orientalenstatue aus farbigen Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Worms.

Schröder, S. 2004: *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura Clásica. II. Escultura Mitológica*, Madrid.

Sichtermann, H. 1953: *Ganymed. Mythos und Gestalt in der antiken Kunst*, Berlin.

Sichtermann, H. 1988: *s.v.* "Ganymedes", *Lexikon Iconographicum Mithologiae Classicae* IV, Zürich-München, 154-169.

Tortorella, S. 2004: "*Hinc aquila ferebat caelo sublimis Idaeum* (Petr., *Sat.* 83, 3). Il mito di Ganimede in un *emblema* da *Privernum* e in altri mosaici romani", *Musiva & Sectilia* 1, 35-61.

Wrede, H. 1981: *Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz am Rhein.

Zanker, P. 1975: "Grabreliefs römischer Freigelassener", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institut* 90, 267-315.

Zanker, P. y Ewald, B.C. 2008: *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino.

# *Ritratti femminili della collezione Despuig: note di iconografia e questioni di provenienza**

Beatrice Cacciotti
Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Nella seconda metà del XVIII secolo l'*ager aricinus* fu sottoposto a un'intensa attività di scavo, che vide tra i principali protagonisti l'antiquario scozzese Gavin Hamilton, il diplomatico portoghese don Alejandro Manuel de Souza Holstein e l'Uditore di Rota spagnolo Antonio Dameto y Despuig. In particolar modo, le ricerche promosse dal prelato maiorchino nell'inverno del 1790-1791 in Vallericcia riportarono alla luce significativi materiali di età imperiale, sistemati nella sua residenza romana a palazzo Núñez[1] ed apprezzati da studiosi e mercanti dell'epoca, quali Georg Zoëga[2], Ennio Quirino Visconti[3] e Vincenzo Pacetti[4]. A partire dal 1796 il Despuig dispose il trasferimento dell'intera collezione nella sua città di origine per dar vita, secondo un progetto di ispirazione illuminista che perseguiva un'orgogliosa rinascita nazionale, al celebre Museo di Raixa, portato a compimento dal nipote Joan Despuig y Zaforteza[5], in seguito smembrato a causa di vendite disposte da un altro discendente, il conte di Montenegro Ramón Despuig y Fortuny (1827-1925), tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del secolo successivo[6].

Sebbene alcuni studi[7] abbiano da tempo cercato di ricostruire l'*iter* che ha condotto nei circuiti museali europei e americani alcuni pezzi della collezione, è stato possibile individuare un limitato numero di antichità[8]. Poca attenzione ha ricevuto il contesto antico dal quale i marmi furono recuperati e che

* Con grande affetto e stima dedico questo lavoro a Ricardo Olmos, in ricordo della grande amabilità e disponibilità con cui nel 1994, come Direttore del Dipartimento di Archeologia del CISC di Madrid, mi accolse per le mie prime ricerche sul collezionismo spagnolo, in parte dedicate alla collezione Despuig.

1 Domínguez Ruiz 2011, 215-234.

2 Ascani 2012, 151-157; Cacciotti 2014. La scrivente ha in corso di studio i manoscritti di G. Zoëga riguardanti la collezione Despuig e gli scavi nel *Latium Vetus*, per i quali è stata presentata un'anteprima il 30 ottobre 2013 all'Accademia Danese di Roma, in occasione dell'Internacional Conference "Georg Zoëga (1755-1809) The forgotten scholar".

3 Tra i riferimenti alla collezione Despuig presenti nelle opere dell'erudito segnaliamo: Visconti 1821, VI, 51-52 nota 2; 180 nota 1; 204-205 nota 2; 248.

4 Pirzio Biroli Stefanelli 2003, 331; a cui si aggiunge *Pacetti* 2011, I, 110r, 114r ("Hò veduto li aquisti fatti da Monsignor de Spuick fatti alle cave della Riccia di cose bellissime antiche, particolarmente un'Augusto; 1791 27 maggio), 119r, 201v, 202r; II, 31v.

5 Cacciotti 2011a, 60, 65-66; Cacciotti 2011b: 116.

6 Rosselló Bordoy 2000.

7 Higgs 2000, 148-150, 159, n. III.4; Evers 2002, 283, 297; Moltesen 2003, 249-254; Claveria 2013, 296-302 (a proposito di una testa di Caracalla conservata a Barcellona collegata alla riproduzione di Bover 1845, 92, n. 32 – detto Lucio Vero –, che invece venne acquistata per la Ny Carlsberg Glyptothek di Copenhagen *cf.* l'attestazione dell'esemplare nelle trattative di vendita con C. Jacobsen: Rosselló Bordoy 2000, 26-27, 62, 66, 71, 102 fig. 3, 113).

8 Per quelle rimaste a Palma di Maiorca e attualmente conservate nel Museo del Castello di Bellver *cf.* Domínguez 2010, 339-353; Domínguez Ruiz 2013, 177-195; Domínguez Ruiz 2014, 225-234 .

in maniera alquanto generica, fin dal Settecento, venne riferito alla villa del liberto imperiale Agatirso[9], autore di una dedica a Plotina[10], ritrovata nella "cava" del Despuig.




Fig. 1. Busto della cd. Plotina (Faustina maior) della collezione Despuig. Incisione di F. Ponza (Bover y Roselló J. M., *Noticia historico-artística*..., 1845).

Rimandando ad altra sede[11] l'esame della figura di Agatirso, uno schiavo imperiale verosimilmente affrancato sotto Traiano, che, incaricato della gestione di una qualche attività imprenditoriale (di laterizi?) per conto del patrono e/o della sua ricca consorte, raggiunse tra il 123 e il 152 d.C. la posizione di proprietario dei *praedia Quintan*(*ensia*)[12], di certo se ne può affermare lo stretto vincolo con la *domus* imperiale grazie all'iscrizione aricina. Questa, collocabile tra il 102/103 d.C. e il 115/116 d.C., sarebbe stata eretta prima dell'ascesa sociale del liberto, la cui fortuna economica dovette dipendere dalle relazioni con l'*entourage* imperiale.

Sembra opportuno richiamare la varietà del nucleo scultoreo (rilievi, statue, ritratti, vasi, *labrum* in basanite), epigrafico (bolli fistulari riferibili a una commissione imperiale) e architettonico (capitelli, colonne di alabastro e di granito) proveniente[13] dall'area indagata dal prelato, che per consistenza, significato e qualità artistica indirizza verso un complesso di alto livello e di probabile appannaggio imperiale, forse di tipo residenziale.

E. Lucidi designa i terreni dello scavo come appartenenti a Giuseppe Morelli e Paolo Ragaglia e li situa una prima volta presso un ruscello e una seconda "in Vallericcia vicino al fosso, dove corre l'acqua dell'emissario di Nemi"[14]. Pare ovvia l'equivalenza tra i due corsi d'acqua, comparendo la segnalazione del fosso anche nella pianta dell'Archivio della famiglia Chigi[15], proprietaria del vasto latifondo dato in concessione a vari affittuari. Altro elemento del paesaggio locale richiamato nelle testimonianze del Settecento per il luogo indagato è la Mola di Genzano ubicata, nella cartografia storica[16], anch'essa presso l'emissario del lago di Nemi, nella zona nord-orientale di Vallericcia.

9 Lucidi 1796, 158, 207-208; a una "Landhaus" accennò anche G. Zoëga (Andreasen-Ascani 2013, 72, n. 517); Lilli 2002, 90; Moltesen 2003, 245; Lilli 2009, 56; Moltesen 2014, 240.

10 *CIL* XIV 2161; Granino Cecere 2007, 47 nota 11; Granino Cecere 2010, 124 nota 78; Maiuro 2012, 312.

11 Cacciotti, B. (in preparazione): "*Il liberto Agatirso, l'Augusta Plotina e la villa in Vallericcia: tra fonti antiquarie e documentazione archeologica*".

12 *CIL* XV 461-470; Setälä 1977, 52-54.

13 Lucidi 1796, 97, 158, 207-208, 225-226. Dalle indicazioni di Bover (Bover 1845, 102, 110), in base a note fornitegli dallo stesso Despuig, vengono attribuiti a scavi aricini i seguenti pezzi scultorei giunti a Palma di Maiorca (Bover 1845, 71, n. 7; 77, n. 2; 78, n. 5; 81, n. 14; 82-83, nn.17-18; 87-88, n. 22; 89, n. 26; 91, n. 30; 92, n. 32; 93, n. 36; 98-99, n. 48; 101-102, nn. 54-55; 104, n. 65; 107-108, n. 77; 110, n. 88; 112, nn. 94-95; 113, n. 99; 119, n. 15; 124).

14 Lucidi 1796, 158, 224-225 Sull'emissario che collega Vallericcia con il lago di Nemi *cf.* Lilli 2002, fig. 31, 347-352, n. 82; da ultimo Placidi- Baldi 2013, 241-243.

15 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Chigi, n. 24995 (Lilli 2002, fig. 399; Cacciotti 2014). Un esame autoptico della pianta, della seconda metà del XVII secolo, non ha condotto a rilevare i nomi dei due proprietari Ragaglia e Morelli, probabilmente subentrati ad altri nell'enfitèusi rispetto al secolo precedente.

16 G. F. Ameti 169 in Frutaz 1972, II, tav. 176 (XXXIII,1 c).

L'area ricade in una parte del territorio aricino oggi estremamente urbanizzato, che non permette una ricostruzione esaustiva del tessuto antico, comunque fuori dal settore pubblico della città romana[17]. Un disegno di Georg Zoëga[18] mostra la pianta di alcuni ambienti di una struttura a due piani, riforniti da condutture idriche, scoperti durante le ricerche promosse dal Despuig e nei quali si recuperarono materiali antichi (rilievo di Egisto e statua di Dioniso) confluiti nella collezione.

Tre dei ritratti maschili scoperti nell'occasione sono stati da tempo identificati con Augusto, Adriano e Lucio Vero[19]; al dibattito scientifico si aggiunge ora una preliminare riflessione su due ritratti femminili, finora non considerati nella giusta prospettiva, sia per l'aspetto iconografico sia per il potenziale messaggio celebrativo all'interno del contesto espositivo. Fu probabilmente l'iscrizione sopramenzionata a indurre l'identificazione di uno con Plotina, contribuendo così a introdurre l'ipotesi di una proprietà dell'Augusta nell'*ager aricinus*[20]: mancando, come vedremo, il supporto del presunto ritratto l'ipotesi rimane, allo stato attuale, senza riscontri.

Si deve premettere che i ritratti femminili scoperti in Vallericcia dal Despuig vennero riconosciuti secondo una tradizione iconografica settecentesca (E. Lucidi, G. Zoëga, E.Q.Visconti). La documentazione successiva – sia le descrizioni di J. M. Bover y Roselló (1836 e 1845) e di E. Hübner (1862) sia le liste di vendita (1897-1898) e il *Catalogue* dell'asta all'Hotel Drouot (1900) redatti dallo scultore-mercante Lorenzo Rosselló y Rosselló – presenta più di una variante nella denominazione del medesimo ritratto.




Fig. 2. Busto della cd. Marciana (donna di età adrianea) della collezione Despuig. Incisione di F. Ponza (Bover y Roselló J. M., *Noticia historico-artística*..., 1845).

Dallo scavo aricino certamente provenivano tre ritratti femminili, che E. Lucidi ricorda con i nomi di "*Sabina, Plotina e Faustina moglie di Antonino Pio*"[21]. L'origine da Ariccia viene mantenuta nella descrizione del 1836 di Bover per tre busti identificati come *Sabina*, *Plotina*, *Marciana/Faustina maior*[22] e fortunatamente gli ultimi due vengono riprodotti nel volume, parzialmente illustrato, edito dallo stesso autore nel 1845. Le incisioni (Figg. 1-2), sebbene restituiscano il solo profilo sinistro, nell'accuratezza dei particolari rendono possibile e abbastanza affidabile l'inquadramento iconografico. Anche le fotografie storiche del 1888, edite da P. Piferrer e J.M. Quadrado[23], che cristallizzano lo stato della collezione al decennio antecedente la dispersione, mostrano l'allestimento del salone di Raixa con i due ritratti in questione, sistemati su colonnine di marmo nero, riconoscibili nel primo e nel terzo esemplare collocati sul

17 Lilli 2002, *passim*, in part. 78-83, 94-95, fig. 26.
18 Cacciotti 2014.
19 Comstock-Vermuele 1976, 208, n. 329; Johansen 1995, 110-111, n. 40; 216-217, n. 89.
20 Granino Cecere 2010, 124 nota 78.
21 Lucidi 1796, 225; Moltesen 2014, 243-244.
22 Rispettivamente Bover 1836, 246, n. 17 (Sabina); 251-252, n. 30 (Plotina); 250, n. 26 (Marciana/Faustina maior).
23 Rosselló Bordoy 2000, 54-57, fig. 2-3.

lato lungo. Purtroppo dopo l'asta parigina del 1900 se ne perdono le tracce[24]. La documentazione reperita è, comunque, sufficiente per trarne alcune osservazioni.

La cd. Plotina[25] (Fig. 1) risulta molto lontana dall'iconografia della consorte di Traiano che dal 112 d.C. al 121 d.C. adottò una pettinatura con un alto *toupet* e lunga coda sulla nuca, invariata nel tempo e connotante[26]. Si mostra, invece, rispondente alla fisionomia di un'altra Augusta, Faustina maior, di cui l'immagine riprodotta possiede i tratti salienti: forme del volto molli, mento arrotondato, acconciatura a trecce raccolte sulla nuca e portate sulla sommità in una grossa ciambella. Sia nella veduta del profilo sinistro dell'incisione (Fig. 1) sia in quella di tre quarti nella fotografia del 1888[27], l'esemplare Despuig è talmente somigliante all'immagine di Faustina Maggiore da rendere plausibile l'identificazione[28] (considerando che nelle tre tipologie adottate per l'Augusta l'acconciatura subisce varianti pressoché minime)[29].

Il secondo ritratto[30] su busto moderno (Fig. 2), che condivise nel corso dell'Ottocento l'attribuzione a Faustina maior o a Marciana (così denominata nella stampa), si caratterizza per un tipo di acconciatura a turbante[31]. Sulla fronte si dispongono tre bande ondulate di capelli riavvolte davanti alle orecchie scoperte; seguono quattro giri sovrapposti di trecce lavorate con il motivo a zig zag. Tra le bande e le trecce dei capelli è interposto un diadema liscio semilunato. L'elaborazione della capigliatura, con il turbante di trecce abbastanza inclinato sull'occipite[32], rientra nella *coiffure* di moda in età adrianea[33] e primo-antonina[34], assumendo, in queste epoche, una posizione sempre più ad andamento orizzontale[35]. L'indicazione

24 Probabilmente ciò che non acquistò Carl Jacobsen (Rosello Bordoy 2000, 30, n. 59) finì nel commercio d'arte come mostra il busto di romano (Bover 1845, 71, n. 6; *Catalogue* 1900, 25, n. 63; Rosello Bordoy 2000, 32, n. 63, fig. 29), che, pubblicato da Poulsen utilizzando verosimilmente una fotografia di P. Arndt (Poulsen 1932, 64-66, fig. 15), fu rintracciato negli anni cinquanta del XX secolo nella casa d'asta londinese Spink & Son da Vermeule (Vermeule-Bothmer 1959, 154; Angelicoussis 2001, 124-125, n. 27) e in tempi recenti è andato all'asta a Christie's.

25 Bover 1836 (2 ed. 1864): 251-252, n. 30 (Plotina); Bover 1845, 91, n. 30 (Plotina); Hübner 1862, 299, n. 725; per le liste di L.Rossellò y Rossellò, *cf.* Rosselló Bordoy 2000, 17 (n. 30), 20 (n. 10), dove si inizia a dubitare che sia Plotina.

26 Fittschen- Zanker 1983, 8-9, n. 7, tav. 9 (K. Fittschen); Micheli 2011, 70-71; Buccino 2011, 372-373; *Ritratti* 2011, 398, n. 6.13 (S. Guglielmi); *Età dell'equilibrio* 2012, 262, n. I.5 (S. Guglielmi).

27 Rosselló Bordoy 2000, fig. 3.

28 Si può richiamare un confronto con il ritratto conservato nel Royal Ontario Museum di Toronto, sia per la pienezza del volto, che per l'acconciatura con il motivo ondulato dei capelli ben composto davanti all'orecchio sinistro (Fittschen-Zanker 1983, 14-15, nota 11, Beilage 10, in part. 10 d: K. Fittschen). Fittschen-Zanker 1983, 15 nota b, non la ritiene tale, senza darne spiegazione; ugualmente Moltesen 2003, 251. Ricordiamo che anche G. Zoëga cita nella collezione Despuig "un Busto di Faustina madre".

29 Micheli 2011, 74-75; *Ritratti* 2011, 403, n. 6.17 (F. Licadori); *Età dell'equilibrio* 2012, 281-282, n. I.34.2 (S. Guglielmi).

30 Bover 1836 (2 ed. 1864): 253-254, n. 26 (Marciana/Faustina); Bover 1845, 89, n. 26 (Marciana/Faustina); Hübner 1862, 299, n. 721 (Faustina maior); fu inserito tra i ritratti di Faustina maior da Bernoulli 1882-1894, II,2, 155, n. 23 (sulla scia di Hübner 186, n. 721 e considerato corrispondente a Visconti 1821: VI, 205 nota 2, che però descrive un altro ritratto della collezione Despuig caratterizzato "dalla mano sul petto avvolta nel panneggiamento", sul quale torneremo in altra sede) e da Wegner 1939, 158. Per le liste di L. Rossellò y Rossellò *cf.* Rosselló Bordoy 2000, 17 (n. 26), 20 (n. 9); *Catalogue* 1900, 24, n. 60 (Sabina), dove si fa notare che Hübner l'aveva confusa con Faustina maior.

31 La cd. *Turbanfrisur* mostra variazioni nel corso del tempo, nella forma e nella collocazione sul capo delle trecce, anche se l'evoluzione non risponde a un rigido schematismo; per un sunto si *cf.* Buccino 2011, 375-376.

32 I turbanti di età traianea hanno un'impostazione più verticale, *cf.* Fittschen- Zanker 1983, III, 90-10, n. 8, tav. 10; Johansen 1995, 178-179, n. 72; de Kersauson 1996, 94-95, n. 35; 96-97, n. 36; 110-111, n. 44; pp. 112-113, n. 45; *Ritratti* 2011, 395 (L. Buccino).

33 Un confronto stringente è rappresentato dalla testa di Copenhagen (Johansen 1995, 180-181, n. 73; *cf.* anche n. 74). Per altri casi in cui si ravvisa una disposizione obliqua *cf.* de Kersauson 1996, 108-109, n. 43.

34 Per l'inizio dell'età antonina, attorno al 140 d.C. *cf.* de Kersauson 1996, 180-181, n. 76; Jucker 1995, 40, n. 22, tavv. 45-46; Raeder 2000, 185-187, n. 67, tavv. 85, 87.

35 *Cf.* ad esempio Fittschen-Zanker 1983, 61-62, n. 83, tavv. 104-105 (primo-adrianea); de Kersauson 1986, 174-175, n. 73; 178-179, n. 75; 184-186, n. 79; Ambrogi 2009, 410; *Palazzo Colonna* 2010, 125-129, R 16 (*ante* 130 d.C.; A.M. Rossetti).

dell'incisione delle pupille, che si ricava dal *Catalogue* dell'Hotel Drouot[36], nel quale l'esemplare viene chiamato Sabina, suggerisce una cronologia posteriore al 130 d.C. Si tratta, quindi, di un ritratto femminile con un'acconciatura influenzata dall'immagine di Sabina nel tipo detto "Vaison"[37], con diadema frontale e chioma intrecciata a turbante sulla parte posteriore del capo, di ascendenza traianea[38].

La presenza del diadema[39] costituisce un elemento significativo per non escludere l'alto rango della donna rappresentata. Rimossa la falsa identificazione con Plotina, il ritratto femminile conferma che il complesso in cui fu esposto è attestabile almeno da età adrianea. A questo periodo sono riconducibili anche le *fistulae* plumbee iscritte che, attraverso i bolli con i nomi al nominativo dei liberti imperiali *Publius Aelius Symphor* ed *Aelius Galaes*[40], possono far presumere un coinvolgimento di Adriano nell'ambito delle strutture scavate nel Settecento, quando i condotti furono visti *in situ*[41]. Il busto di Faustina maior lascia supporre che nell'arredo scultoreo dell'edificio aricino vi fosse una galleria ritrattistica con immagini di Imperatori affiancati a quelle delle Auguste; la seconda donna non preclude la presenza di altri esponenti femminili della corte imperiale[42], come suggerisce il diadema. Il ritratto postumo di Augusto (presumibilmente creato in età adrianea)[43] ha un ruolo chiave nei termini di legittimità del potere[44], mentre le altre immagini imperiali (Adriano, Faustina maior, Lucio Vero) sembrano riflettere un'aggregazione attraverso diverse fasi cronologiche e dinastiche. Si delinea, in questo modo, uno di quei programmi celebrativi che va ad aggiungersi a cicli scultorei già noti nell'ambito di altre proprietà imperiali.

Dunque se la cronologia adrianea all'interno del complesso risulta accertabile dagli elementi ricordati, il ritratto di Faustina maior, accanto a quello di Lucio Vero, ne dimostra la continuità di vita. Il contesto di riferimento dovrà, in futuro, essere riconsiderato insieme al resto del materiale scultoreo rinvenuto; tornando alla presunta villa del liberto Agatirso, n*on mi pare si conoscano finora casi di una villa privata appartenuta a un liberto con un significativo dispiegamento di ritratti imperiali*[45] *in continuo aggiornamento da parte dei discendenti*[46].

36 *Catalogue* 1900, 24, n. 60.

37 Johansen 1995, 116-117, n. 43; *Vibia Sabina* 2007, 158, già identificata, anche, con Marciana (J.S. Østergaard); inoltre 146-153 (L. Buccino); *Ritratti* 2011, 400-401, n. 6.15 con bibliografia precedente (L. Buccino).

38 *Cf.* Wegner 1956, 77-83; Bonanno Aravantinos 1988-1989, 261-308; de Kersauson 1996, 94-95, n. 35; Buccino 2011, 372-374, 396-397; Micheli 2011, 71-72; *Età dell'equilibrio* 2012, 270-271, I. 17 (M.R. Perrella).

39 Wrede 1981, 75, 233-234, Kat. 70; Fittschen- Zanker 1983, 10-12, nota 1; Beilage 6-7; 49, n. 62, tav. 78; 51, n. 65, tav. 83; 56, n. 73, tav. 91; Bol 1986, 292 nota 12; Buccino 2011, 369, 374: il diadema semilunato diviene distintivo del rango di Augusta dal principato di Claudio; per la forma liscia si riscontrano attestazioni anche in età antonina *cf.* Raeder 2000, 185-186, n. 67, tavv. 85, 87.

40 *CIL* XV 2175, XV 7828; Bruun 2010, 322. Il primo nome compariva quattro volte, il secondo cinque.

41 Si *cf.* la testimonianza di G. Zoëga in Cacciotti 2014, note 33-36. Queste condotte scorrevano probabilmente dentro una proprietà imperiale.

42 Si *cf.* un ritratto da villa Adriana, già identificato con Sabina e che invece rappresenta una donna vicina alla casa imperiale, la cui identità rimane sconosciuta (*Età dell'equilibrio* 2012, 273, n. I. 21: L. Musso).

43 Comstock-Vermuele 1976, 208, n. 329; Fittschen 1987-1991: III, 151 nota 3; Moltesen 2014, 243. Ritiene, invece che il ritratto sia stato realizzato nell'età di Caligola, Boschung 1993, 146, Kat. 80.

44 Per forme di riverenza nei confronti di Augusto da parte di Adriano si *cf.* Papini 2014, 104.

45 Il numero dei ritratti imperiali rinvenuti in ville private (?), di cui si ignora il nome del proprietario, ma che alcune volte si suppone anche di proprietà imperiale, si riduce a pochi esemplari; diverso quando si tratta di ville dell'élite senatoria *cf.* il caso dei *Bruttii Praesentes*: Brusini 2001, 61-62; Fejfer 2008, 94-95, 388-389. Per le proprietà imperiali dove le attestazioni, sono, invece cospicue si ricordano, a puro titolo esemplificativo, quelle di villa Adriana, di Lanuvio, di Acqua Traversa, di Castelporziano e di Chiragan, per le quali da ultimo, con bibliografia precedente, si *cf.* Papini 2014, 102-105.

46 Si conoscono i casi della *domus* di *Jason Magnus* a Cirene (ritratti di Antonino Pio, Faustina maior e Marco Aurelio) o la *domus* del prefetto del pretorio di Settimio Severo, *Fulvius Plautianus* (Rosenbaum 1960, nn. 46, 48, 49; Fejfer 2008, 94-96, 388).

L'iscrizione menzionante Plotina apparirebbe come un *hapax* se considerata nel panorama delle dediche onorarie da parte di privati a personaggi imperiali in ambiti residenziali[47]; tuttavia il rapporto privilegiato di Adriano con Plotina[48] non contrasta con la circostanza che all'interno di un complesso in cui viene esibita una "ricostruzione genealogica" della casa imperiale (con uno sviluppo diacronico *ante* e *post*), forse innescata dal diretto coinvolgimento dell'imperatore, possa aver trovato collocazione anche una dedica per l'Augusta, *trait d'union* dinastico tra le gentes *Ulpia* e *Aelia*. Non rivendicabile nella sfera adrianea è però l'epigrafe (datata tra il 102/103 e il 115/116 d.C.). Come per il rilievo arcaistico di Egisto[49] potrebbe trattarsi di un accoglimento di elementi elaborati in precedenza: nel caso dell'inserimento dell'iscrizione, questi dovrebbero essere ricercati non nel collezionismo antiquario di epoca romana ipotizzabile per il rilievo, ma nel posizionamento sociale e nel vincolo di fedeltà alla casa imperiale che anche sotto Adriano il *dominus figlinae* Agatirso[50] continuò a mantenere e a rafforzare.

## *Bibliografía*


ADEMBRI, B., NICOLAI, R.M. (coords.) 2007: *Vibia Sabina: da Augusta a Diva*, Catalogo della Mostra (Tivoli, Villa Adriana, Antiquarium del Canopo, 16 giugno - 4 novembre 2007), Milano. (*Vibia Sabina* 2007).

AMBROGI, A. 2009: "Due ritratti femminili murati nel chiostro della basilica di San Paolo fuori le Mura", *Archeologia Classica* 60, n.s., 397-419.

ANDREASEN, Ø., ASCANI, K. 2013: *Georg Zoëga. Briefe und Dokumente*, II-V, Kopenhagen.

ANGELICOUSSIS, E. 2001: *The Holkham Collection of Classical Sculptures*, Mainz am Rhein.

ASCANI, K. 2012: "Il carteggio di Georg Zoëga (1755-1809) mediatore tra Roma e la Danimarca", *Analecta Romana Instituti Danici* 37, 151-157.

BERNOULLI, J. J. 1882-1894: *Römische Ikonographie*, Stuttgart.

BOL, R. 1986: "Ein Bildnis der Claudia Octavia aus dem olympischen Metroon", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 101, 289-307.

BONANNO ARAVANTINOS, M. 1988-1989: "Un ritratto femminile inedito già nell'Antiquarium di S. Maria Capua Vetere. I ritratti di Marciana. Una revisione", *Atti della Pontificia accademia romana di archeologia. Rendiconti* 61, 261-308.

BOSCHUNG, D. 1993: *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin.

BOVER Y ROSELLÓ J.M. 1836: *Noticias histórico-topográficas de la Isla de Mallorca*, Palma (2ª ed. 1864).

BOVER Y ROSELLÓ J.M. 1845: *Noticia histórico-artística de los Museos del Eminentísimo Señor Cardenal Despuig existentes en Mallorca*, Palma.

BRUSINI, S. 2001: *La decorazione scultorea della villa romana di Monte Calvo*, Roma.

BRUUN, Ch. 2010: *"Cognomina plumbariorum"*, *Epigraphica* 72 , 297-331.

BUCCINO, L. 2011: "«Morbidi capelli e acconciature sempre diverse». Linee evolutive delle pettinature femminili nei ritratti scultorei dal secondo triumvirato all'età costantiniana", E. La Rocca,


47 Nelle ville suburbane di privati sono attestate piuttosto dediche a proprietario/membri della famiglia con un valenza "pubblica" confinata, per motivi socio-politici, nella sfera privata *cf.* il caso di *Volusius Saturninus* a *Lucus Feroniae* o quello degli Aspri a Grottaferrata: Fejfer 2008, 100-102.

48 Chausson 2007, 129, 143; Granino Cecere 2007, 40.

49 Seconda metà del I sec. a. C.: Moltesen 2003, 246-247; Moltesen 2014, 237-238.

50 La fortuna economica dei liberti è per quest'epoca strettamente dipendente dalla vicinanza alla casa imperiale (Maiuro 2012, 37, 44, 78).

C. Parisi Presicce (coords.), *Ritratti. Le tante facce del potere,* Catalogo della Mostra (Roma, 10 marzo-25 ottobre 2011), Roma, 361-383.

Cacciotti, B. 2011a: "Collezionisti spagnoli sullo scenario romano tra l'età napoleonica e la prima Restaurazione", B. Cacciotti (coord.), *El XIV duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno*, Madrid, 59-75.

Cacciotti, B. 2011b: "I marmi antichi: modelli e scelte", B. Cacciotti (coord.), *El XIV duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno*, Madrid, 115-130.

Cacciotti, B. 2014: "Georg Zoëga e gli scavi nel territorio laziale", D. Picchi *et al.* (coords.), *Georg Zoëga (1755-1809) The forgotten scholar* –International Conference (Bologna-Rome, October 27th-30th, 2013), Leiden in c.s. (consegnato febbraio 2014)

*Catalogue* 1900: *Catalogue de Tableaux Anciens des* XV*e*, XVI*e*, XVII*e et* XVIII*e siècles ...Marbres Antiques le tout provenant de la Collection du Cardinal Despuig, Hôtel Drouot de Paris, 11 juillet 1900*, Paris.

Chausson, F. 2007: "Variétés généalogiques- IV. Cohésion, collusions, collisions: une autre dynastie antonine", G. Bonamente, H. Brandt (coords.), *Historiae Augustae Colloquium Bambergense, 2005, X*, Bari, 123-163.

Cipriani A., Fusconi, G. *et al.* 2011: *Roma 1771-1819. I Giornali di Vincenzo Pacetti*, Pozzuoli. (*Pacetti* 2011).

Claveria, M. 2013: "Esculturas procedentes de colecciones anticuarias conservadas en el Museu d'Arqueologia de Catalunya", M. Claveria (coord.), *Antiguo e Moderno. Encuadre de la escultura de estilo clásico en su período correspondiente* (Simposio Internacional, Barcelona, Universidad Autónoma, 25-26 de majo 2011), Barcelona, 283-303.

Comstock, M.B., Vermeule, C.C. 1976: *Sculpture in Stone. The Greek, Roman and Etruscans Collections of the Museum of Fine Arts Boston*, Boston.

Domínguez, M. 2010: "Cabezas femeninas romanas de la Colección Despuig en Palma de Mallorca", J.M. Abascal, R. Cebrián (coords.), *Escultura romana en Hispania VI: homenaje a Eva Koppel*, Murcia, 339-353.

Domínguez Ruiz, M. 2011: "Antoni Despuig y su tiempo: actualización biográfica y contexto histórico", A. Soler i Nicolau (coord.), *El fons epigràfic de la colleció Despuig d'escultura clàssica*, Palma, 215-234.

Domínguez Ruiz, M. 2013: "La escultura ideal femenina de la colección Despuig. Un ejemplo de restauración interpretativa y de inspiración a partir del modelo clásico", M. Claveria (coord.), *Antiguo e Moderno. Encuadre de la escultura de estilo clásico en su período correspondiente* (Simposio Internacional, Barcelona, Universidad Autónoma, 25-26 de majo 2011), Barcelona, 177-195.

Domínguez Ruiz, M. 2014: "La Col·lecció Despuig d'escultura clàssica", P. de Montaner, M. Rosselló (coords.), *El cardenal Despuig, il·lustrat mallorquí, Palma, 1745-Lucca, 1813*, Palma, 225-234.

Evers, C. 2002: "Léon Somzée, l'ingénieur qui collectionnait", A. Tsingarida, D. Kurtz (coords.), *Appropriating antiquity. Saisir l'antique. Collections et collectionneurs d'antiques en Belgique et en Grande-Bretagne au* XIX*e siècle*, Bruxelles, 275-298.

Fejfer, J. 2008: *Roman portraits in Context*, Berlin.

Fittschen, K. 1987-1991: "Die Bildnisse des Augustus", G. Binder (coord.), *Saeculum Augustum, 3. Kunst und Bildersprache*, Darmstadt, 149-186.

Fittschen, K., Zanker, P. 1983: *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom,* III, Mainz am Rhein.

Frutaz, A. P. 1972: *Le carte del Lazio*, II, Roma.

Granino Cecere, M.G. 2007: "Legittimazione e partecipazione al potere. Le donne della *domus* imperiale durante il principato adottivo", B. Adembri, R. M. Nicolai (coords.), *Vibia Sabina: da Augusta a Diva* (Catalogo della Mostra, Tivoli, Villa Adriana, Antiquarium del Canopo, 16 giugno - 4 novembre 2007), Milano, 39-47.

Granino Cecere, M.G., 2010: "Proprietà di *Augustae* a Roma e nel *Latium vetus*", A. Kolb (coord.), *Augustae. Machtbewusste Frauen am römischen Kaiserhof? Herrschaftsstrukturen und Herrschaftspraxis II: Akten der Tagung in Zürich, 18.-20.9.2008*, Berlin, 111-127.

HIGGS, P. 2000: "Alla ricerca dell'immagine di Cleopatra: ritratti classici in marmo", S. Walker, P. Higgs (coords.), *Cleopatra: regina d'Egitto* (Catalogo della Mostra, Roma, Palazzo Ruspoli, 12 Ottobre 2000-25 Febbraio 2001), Milano 2000, 144-151.

HÜBNER, E. 1862: *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlin.

JOHANSEN, F. 1995: *Catalogue. Roman Portraits. II. Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen.

JUCKER, I. 1995: *Skulpturen der Antiken-Sammlung Ennetwies*, Mainz.

KERSAUSON, DE, K. 1996: *Catalogue des portraits romains, Musée du Louvre*, II, Paris.

LA ROCCA, E., PARISI PRESICCE, C. (coords.) 2011: *Ritratti. Le tante facce del potere,* Catalogo della Mostra (Roma, 10 marzo-25 ottobre 2011), Roma. (*Ritratti* 2011).

LA ROCCA, E., PARISI PRESICCE, C. (coords.), con A. Lo Monaco 2012: *L'età dell'equilibrio,* Catalogo della Mostra (Roma 4 ottobre 2012- 5 maggio 2013), Roma. (*Età dell'equilibrio*).

LILLI, M. 2002: *Ariccia, Carta Archeologica,* Roma.

LILLI, M. 2009: «"...super possessione cuisdam Costae Montis, qui dicitur Genzano". Popolamento dell'area dell'abitato moderno di Genzano di Roma tra l'età repubblicana e l'età imperiale», *Analecta Romana Instituti Danici* 34, 39-119.

LUCIDI, E. 1796: *Memorie storiche dell'antichissimo municipio ora terra dell'Ariccia...*, Roma.

MAIURO, M., 2012: Res Caesaris: *ricerche sulla proprietà imperiale nel Principato,* Bari.

MICHELI, M. 2011: "Comae formatae", M. E. Micheli, A. Santucci (coords.), Comae. *Identitià femminili nelle acconciature di età romana*, Pisa, 49-78.

MOLTESEN, M. 2003: "Cardinal Despuig's Excavations at Vallericcia", B. Cacciotti, X. Dupré Raventós, J. Beltrán Fortes, B. Palma Venetucci (coords.), *Illuminismo e Ilustración: le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, 243-254.

MOLTESEN, M. 2014: "From Raixa to Copenhaguen: The Ny Carlsberg Glyptotek collection", P. de Montaner, M. Rosselló (coords.), *El cardenal Despuig, il·lustrat mallorquí, Palma, 1745-Lucca, 1813*, Palma, 235-244.

PICOZZI M.G. (coord.) 2010: *Palazzo Colonna. Appartamenti. Sculture antiche e dall'antico*, Roma. (*Palazzo Colonna* 2010)

PAPINI, M. 2014: "«L'ozio è rivelatore»: le ville degli Antonini e gli arredi statuari", G. Ghini, A. Palladino, M. Rossi, (coords.), *Sulle tracce di Caligola. Storie di grandi recuperi della Guardia di Finanza al lago di Nemi*, Catalogo della Mostra, Roma, 99-105.

PIRZIO BIROLI STEFANELLI, L. 2003: "Il "Giornale" di Vincenzo Pacetti", B. Cacciotti, X. Dupré Raventós, J. Beltrán Fortes, B. Palma Venetucci (coords.), *Illuminismo e Ilustración: le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, 329-339.

PLACIDI, M., BALDI, F. 2013: "L'emissario del Lago di Nemi", F. Coarelli, G. Ghini (coords.), *Caligola: la trasgressione al potere* (Catalogo della mostra, Nemi, Museo delle navi romane, 5 luglio - 5 novembre 2013), Roma, 241-243.

POULSEN, F. 1932: *Célèbres visages inconnus, Revue archéologique* 36, 44-76.

RAEDER, J. 2000: *Die antiken Skulpturen in Petworth House (West Sussex)*, Mainz.

ROSENBAUM, E. 1960: *A Catalogue of Cyrenaican Portrait Sculpture*, Oxford.

ROSSELLÓ BORDOY, G. 2000: *Una experiencia museográfica: la desintegración de la Colección Despuig de escultura clásica,* Palma de Mallorca.

SETÄLÄ, P. 1977: *Private Domini in Roman Brick Stamps of the Empire. A Historical and Prosopographical Study of Landowners in the District of Rome*, Helsinki.

VERMEULE, C., VON BOTHMER, D. 1959: "Notes on a New Edition of Michaelis: Ancient Marbles in Great Britain", *American Journal of Archaeology* 63.2, 139-166.

VISCONTI, E.Q. 1821: *Le Opere. Il Museo Pio-Clementino*, VI, Milano.

WEGNER, M. 1939: *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlin.

WEGNER, M. 1956: *Hadrian. Plotina. Marciana. Matidia. Sabina*, Berlin.

WREDE, H. 1981: Consecratio in formam deorum: *vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz am Rhein.

# *La transformación de la imagen de Hércules en la estatuilla del Museo de Cádiz*

Pilar León

Fue Ricardo Olmos quien despertó mi interés por la estatuilla de bronce del Museo Arqueológico de Cádiz, representación de Hércules Gaditano procedente de Sancti Petri (Chiclana, Cádiz) y relacionada por tanto con el entorno del Herakleion de Gades. Se la tuvo en principio por un original griego, pero con su conocimiento de la plástica griega, del bronce concretamente, Ricardo Olmos me expuso las razones que hacían rechazable esa consideración, así como las que lo llevaban a considerar la estatuilla obra romana evocadora de la tradición artística de alta época clásica, creación adrianea. Estas y otras ideas sugerentes y atractivas quedaron recogidas en un trabajo sumamente instructivo, publicado por Ricardo Olmos en 1998[1], sobre el que merece la pena reflexionar.

Aunque por razón de espacio me limitaré aquí a la cuestión del contenido y significado de la estatuilla, resulta imprescindible partir de una consideración sobre su tipología, por más que sea de manera breve, pues es así como se advierte que para la interpretación de la imagen gaditana resultan determinantes tanto el cuerpo como la cabeza. Del primero basta decir (Fig. 1) que en él destaca el torso atlético de formas potentes y musculosas, deudoras de las estatuas creadas por Lisipo, como ya señaló Ricardo Olmos[2]. A éstas hace referencia también el rasgo de la mirada dirigida hacia lo alto, muy marcado en la estatuilla de Cádiz. Por lo que se refiere a la cabeza, su relevancia es especial para penetrar en la cuestión del contenido y del significado de la pieza, de ahí que resulte obligado observarla con detenimiento.

La cabeza de la estatuilla de Hércules (Fig. 2) recuerda un esquema tipológico del siglo IV a.C., utilizado para representaciones de Heracles maduro o viejo. Características esenciales son, en primer lugar, el atemperamiento de la forma esférica y maciza de la cabeza por medio de la reducción de la masa de rizos del peinado, sustituida por un pelo más corto, al igual que el de la barba; en segundo lugar, la forma rectangular, alargada, del rostro, en el que destacan la mirada fija y concentrada, la frente amplia contraída y las mejillas algo hundidas en contraste con los pómulos fuertes y marcados. Estatuas y estatuillas de Herakles, que reproducen ese tipo de cabeza, permiten ver la relación con la de Cádiz, especialmente cuando se trata de copias romanas, aun cuando sean de formato mayor, como es el caso de una cabeza de mármol de la Gliptoteca de Munich[3]. La confrontación con obras romanas pone de manifiesto las variaciones respecto de las representaciones griegas.

Las características citadas se aprecian en la cabeza de la estatuilla de Cádiz, si bien con variantes peculiares, que es preciso señalar. En lo referente al peinado hay que empezar por aludir al pelo escaso

1 Olmos 1998.
2 Olmos 1998, 52; Lorenz 2003, 315; Corzo 2004, 37-62.
3 Lorenz 2003, 317 ss. fig. 55. 11-15. 55.19.

y muy corto, trabajado a base de mechones planos, curvos y muy adheridos al cráneo. La escasez de pelo y la reducción de volumen del peinado resaltan aún más a consecuencia de la manera de pegar las orejas al cráneo, que presta fuerza al contorno de la cabeza y del rostro. Tratamiento similar se da a la barba, menos poblada y más corta de lo que es habitual, formada por mechones breves y bien ordenados. Este tratamiento de los mechones tanto en el peinado como en la barba sigue la línea de la tradición clásica, acentuada en la versión clasicista romana que representa la estatuilla del Museo de Cádiz. Variante aún más notable en ella es la calvicie, que se advierte sobre la frente y las sienes, rasgo de especial importancia por inusual en la imagen de Hércules.



Fig. 1. Estatuilla de Hércules. Museo Arqueológico de Cádiz. Fotografía: Delegación de Cultura-Cádiz.

Rasgo asimismo llamativo, aunque no adquiera la categoría de variante, es la mirada fija, abstraída, perdida en la lejanía, además de dirigida hacia lo alto. Se diría una mirada clarividente, decisiva para proporcionar una impresión de equilibrio entre fortaleza física corporal y fuerza interior mental, manifiesta en la expresión ausente y en la concentración en sí mismo.

Por regla general, las representaciones de Hércules con las manzanas de las Hespérides en la mano, sobre todo, cuando aparece en actitud de mostrarlas o presentarlas, muestran al héroe joven, atlético e imberbe en alusión a la imagen ideal de triunfo y apoteosis vinculada al último de sus trabajos, esto es, a la obtención de las manzanas de las Hespérides. Ciertamente existen representaciones con las manzanas, en las que Hércules aparece viejo; pero en ellas no hace ostentación de las manzanas ni las muestra, sino que simplemente las tiene en la mano después de haberlas conseguido. La más célebre de estas representaciones es el muy conocido Heracles Farnese[4].

Respecto a las representaciones juveniles e imberbes, en las que Hércules muestra las manzanas en la mano adelantada, la estatuilla de Cádiz difiere por la apariencia de hombre más bien viejo, a la que contribuye la calvicie. Sin lugar a dudas éste es un signo alusivo a la edad, pero lo es también a la sabiduría y al pensamiento, aspecto que resulta potenciado, cuando se valora en unión de otros signos relevantes, como son las arrugas de la frente y la claridad de la mirada. Como es sabido, esta serie de rasgos configura el estereotipo de la imagen del sabio desde baja época clásica y define a partir de entonces las representaciones de pensadores y filósofos[5]. De hecho, el conjunto ofrecido por rostro, peinado y barba

4 Brinkmann 2003, 157 ss. fig. 21.8.9; Himmelmann 2009, 143 ss. lám. 1-8.
5 Zanker 1995, 209ss..



Fig. 2. Detalle de la anterior.
Fotografía: Delegación de Cultura-Cádiz.

del Hércules gaditano participa de esa mesura cuidada, que se estiliza en las representaciones de cosmetas y sabios de época imperial romana.

Esta alteración o transformación de la imagen de Hércules en la estatuilla del Museo de Cádiz es inseparable del ademán decidido con que exhibe las manzanas de las Hespérides conseguidas en el último de los trabajos, el que le reporta la consagración olímpica y la apoteosis. A esta nueva condición de felicidad ideal y de bienaventuranza aluden con frecuencia estatuas y estatuillas romanas, en las que el héroe exhibe las manzanas y dirige la mirada a lo alto[6]. La novedad de la imagen y del mensaje se ven reforzados en el bronce de Cádiz por la calvicie y por la mirada fija y extasiada, como absorta en una visión, rasgos que adquirirían mayor fuerza y resaltarían a simple vista, cuando la pieza estaba intacta. En su estado original la expresión del rostro y la mirada daban a entender, que Hércules vislumbra el Olimpo y ve el más allá de felicidad y gloria que le reportan las manzanas. Asimismo los rasgos mencionados dan a entender, que el premio ha sido conseguido con esfuerzo y trabajo, gracias a la sabiduría y a la experiencia adquiridas con el paso del tiempo, o sea, con los años, que han dejado su huella en el rostro. En consecuencia, la visión y la obtención de la felicidad ideal van unidas a la sabiduría, al conocimiento y a la experiencia como síntesis de una trayectoria vital larga, esforzada y heroica.

Cuestión no menos interesante es la que vincula esta imagen singular de Hércules con el Herakleion gaditano. A mi modo de ver, la estatuilla es un exvoto, una ofrenda hecha a Hércules y la señal de pertenencia a él o al santuario son las letras HG grabadas en la estatuilla, otra cuestión en la que es necesario profundizar. No es una pieza de alta cualificación artística, como demuestran los numerosos parches en superficie y la medianía del modelado, pero detalles como la incrustación de otros metales y materiales valiosos en el pecho, en los labios y en los ojos son prueba del valor que se quiere transferir a la ofrenda. El artesano no posee gran destreza y sin embargo la obra acredita originalidad, innovación y conocimiento de la tradición clásica, plástica e iconográfica. Ante esta disonancia la explicación inmediata y la opinión generalizada consisten en pensar que el artesano se ha limitado a reproducir y a reducir el modelo de la imagen de culto que hubiera en el santuario; no obstante lo cual no se puede dejar de considerar la posibilidad de que se trate de una pieza singular, como hay otras, curiosamente siempre estatuillas utilizadas como exvotos, en las que se aprecia algún rasgo peculiar, individualizado –personalizadas, diríamos hoy– preferentemente en los peinados[7]. Desarrollar este aspecto de la cuestión requiere un análisis tipológico, que aquí no es posible afrontar, por lo que dicho aspecto debe quedar abierto por el momento.

Más clara y más segura es la cuestión cronológica. La filiación romana, adrianea, que propusiera Ricardo Olmos no ofrece discusión y el argumento por él aducido en relación con la propaganda imperial y con los intereses políticos de Adriano conserva plena vigencia. A él se pueden añadir observaciones relacionadas con el contenido y con el significado de la pieza. Así, por ejemplo, la idea de un Hércules

6 Kaeser 2003, 245 ss.
7 Leibundgut 1990, 667 ss. nº 208.210.211.

sabio y filosófico, modelo moral, es especialmente cultivada en sentido alegórico desde época helenística y romana, al tiempo que autodominio y autocontrol lo convierten en modelo de emperadores y de virtudes asignadas al poderoso. Desde época de Trajano crece en la propaganda imperial la importancia de la figura de Hércules, de Hércules Gaditano concretamente, reforzada en época de Adriano, cuando se convierte al nivel de un culto romano el culto a a Hércules Gaditano[8]. En este sentido conviene recordar, que el refuerzo adrianeo va ligado a la atención prestada a los cultos y héroes locales como política religiosa cultivada por el emperador Adriano.

Por otra parte, la reflexión culta, muy elaborada, que implica la transformación de la imagen de Hércules en la estatuilla de Cádiz se muestra en consonancia con la mentalidad y el trasfondo cultural de época adrianea. Muy adrianeo resulta el empeño por unir acción y pensamiento en la figura de Hércules, como si se pretendiera dar al héroe y a su mensaje un rango superior, más espiritual y elevado. Se diría que la nueva creación iconográfica busca reforzar el carácter moral, que ya existía vinculada a la figura de Heracles, pero que ahora reviste un ideal ilustrado muy acorde con la época.

No es casual que este proceso tenga por escenario a Gades, ciudad receptora de múltiples saberes, tradiciones culturales y contactos cosmopolitas. En un trabajo admirable de 1948 demostraba Santiago Montero Díaz[9], que la escuela y el pensamiento de Moderato de Gades llevaron a la cúspide el neopitagorismo como doctrina filosófico-religiosa en la segunda mitad del siglo I d.C.; y que la vitalidad cultural de Hispania en esa época es prolongación de la que existió en la etapa anterior. Ese ambiente se vio sin duda favorecido por la actividad desarrollada en el Herakleion gaditano en cuanto centro del saber. Estudios recientes de Mª Cruz Marín y de Ana Mª Jiménez tienen el mérito de haber enfocado el estudio del Herakleion desde esta perspectiva y de haber resaltado la revitalización experimentada en tiempos de Trajano y Adriano[10]. En opinión de ambas autoras es entonces cuando la divinidad tutelar del santuario se convierte definitivamente en Hércules Gaditano y cuando más actividad desarrollan en su entorno filósofos y hombres de letras.

En ese ambiente y alentada por la renovación religiosa que favorece el emperador Adriano, pudo germinar la idea de conferir a Hércules la imagen singular plasmada en la estatuilla del Museo de Cádiz. En ella se lleva a cabo una evocación basada en modelos clásicos, aunque sometida a la apariencia de formas más tardías. Este procedimiento habitual y conocido por parte de los escultores romanos, los lleva a mirar con frecuencia al siglo IV a.C., de donde la fuerza que adquieren en la estatuilla rasgos como el carácter de bloque y la frontalidad, compartidos por otras estatuillas de Hércules de época imperial y trasladadas a las representaciones monetales. La potenciación de los rasgos de fortaleza física y la barroquización de la figura responden a un proceso iniciado en época helenística e intensificado por los artistas romanos a partir de época de Domiciano[11].

A ese ideal corporal se ha unido en la estatuilla gaditana una cabeza asimilada a las de representaciones de filósofos, cosmetas u hombres ilustres del siglo II d.C., al modo que se suele encontrar en las hermas. Se trata, pues, de la simbiosis típica de un procedimiento clasicista. La posición cronológica adrianea viene sugerida por la similitud que se observa con obras como las hermas Azara[12], por ejemplo,

8 Torelli 1997, 162; Perrone Mercanti 1998, 201 ss.; Schulze 2003, 362; Leoni 2011, 30 ss.
9 Montero Díaz 1948, 166 ss.
10 Marín y Jiménez, 2004, 217ss. Marín 2001, 315 ss.
11 Schulze 2003, 361.
12 Palma Venetucci 1992a; 1992b; 1998.

en la manera de concentrar el modelado en la superficie y en los pormenores de una moda iconográfica –peinado, barba– concebida a la griega, de la que participa el retrato de Adriano. Como bien ha señalado Paul Zanker[13], los rasgos de intelectualidad impregnan el esquema del rostro de la época y son una manifestación clara del fenómeno de búsqueda de parecido o asimilación, que siempre hubo respecto a la imagen del emperador.

La preeminencia dada a la idea de sabiduría, en cuanto fruto del esfuerzo y de la edad, la felicidad o dicha definitiva del que vislumbra el Olimpo y la gloria se entrecruzan en la apoteosis de Hércules Gaditano, transforman su imagen y renuevan su mensaje.

## *Bibliografía*


Brinkmann, V. 2003: "Zwölfte Tat: Die Äpfel der Hesperiden", R. Wünsche (hrsg.), *Herakles/Hercules*, München.

Corzo, R. 2004, "Sobre la imagen de Hercules gaditanus", *Romula* 3. 37-62.

Himmelmann, N. 2009: *Der ausruhende Herakles*, Paderborn.

Kaeser, B. 2003: R. Wünsche (hrsg.), *Herakles/Hercules*, München.

Leibundgut, A. 1990: H. Beck, P.C. Bol, M. Bückling (hrsg.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Frankfurt am Main.

Leoni, D. 2011: *Le monete di Roma Adriano*, Verona.

Lorenz, S. 2003: "Verehrt als Heros und Gott- Statuetten und Satatuen als Zeugnisse", R. Wünsche (hrsg.), *Herakles/Hercules*, München.

Marín, Mª.C. 2001: "Les contacts entre phéniciens et grecs dans le territoire de Gadir et leur formulation religieuse: Histoire et Mythe", S. Ribichini, M. Rocchi y P. Xella (eds.), *Stato degli studi e prospettive della ricerca: Atti del Colloquio Internazionale,* Roma, 20-22 maggio 1999, Roma, 315-331.

Marín, Mª.C., Jiménez, A.Mª. 2004, "Los santuarios fenicio-púnicos como centros de sabiduría: el templo de Melkart en Gadir", Huelva Arqueológica 20, 215-239.

Montero Díaz, S. 1948: *De Caliclés a Trajano*, Madrid.

Olmos, R. 1998, "El Hércules gaditano en la geografía mítica del extremo Occidente", R. Rolle y K. Schmidt (Hrsg.), *Archäologische Studien in Kontaktzonen der antiker Welt,* Göttingen, Göttingen, 517-529.

Palma Venetucci, B. (cur.) 1992: *Pirro Ligorio e le erme tiburtine* I-1, Roma.

Palma Venetucci, B. (cur.) 1992: *Le erme tiburtine e gli scavi del settecento* I-2, Roma.

Palma Venetucci, B. (cur.) 1998: *Pirro Ligorio e le erme di Roma* II, Roma.

Perrone Mercanti, M. 1998: "Divinità e personificazioni nelle emission adrianee", M. Mercalli y M.A. Tomei, *Adriano e il suo mausoleo*, Milano.

Schulze, H. 2003, en R. Wünsche (hrsg.), *Herakles/Hercules*, München.

Torelli, M. 1997: "Ex his castra, ex his tribus replebuntur. The Marble panegyric of the Arch of Trajan at Beneventum", D. Buitron-Oliver, *The Interpretation of Architecturtal Sculpture in Greece and Rome*, Washington, 145-178.

Zanker, P. 1995: *Die Maske des Sokrates. Das Bildnis des intellektuellen in der antiken Kunst,* München.


13 Zanker 1995, 213 ss.

# *Plato con incrustaciones de vidrio mosaico hallado en* Augusta Emerita[1]

Javier Alonso
Museo Nacional de Arte Romano, Mérida
Pedro Mateos Cruz
Instituto de Arqueología de Mérida, CSIC - GOBEX

## *Introducción*

En el año 1989 se llevaron a cabo sondeos arqueológicos en un solar conocido como "Las naves de Inhor", situado en las cercanías de la carretera de circunvalación, de Mérida, antigua N-V. La intervención arqueológica[2] sacó a la luz los restos de un área funeraria romana localizada extramuros, cercana al circo y a la que confluían diversas vías de acceso a la ciudad desde el lado oriental. A pesar de haberse excavado de forma incompleta, se documentaron los restos de dos mausoleos de forma cuadrangular adosados entre si, así como 18 enterramientos (5 por el por el rito inhumación y 13 por el de incineración) situados tanto dentro como fuera de los edificios. Los enterramientos por inhumación fueron realizados en tumbas excavadas en la propia roca natural cubiertas por tapas de madera. El depósito funerario hallado en dos de estos enterramientos permiten fechar su realización entre mediados del s. I y principios del siglo III. En cuanto a los enterramientos por incineración, uno de ellos se realizó en el interior de dos ánforas contrapuestas, 4 en tumbas formadas por sucesión de hiladas de ladrillos mientras que el resto no conservaban en estructuras concretas. Su cronología, estudiados los depósitos funerarios, abarca entre mediados del siglo I y la primera mitad del siglo II. En uno de estos enterramientos por incineración formado por sucesión de hiladas de ladrillos se documentó un enterramiento –el nº 15– de cuyo depósito funerario forma parte un plato de vidrio decorado con vidrio millefiori incrustado sobre su superficie que, por su singularidad, creemos que merece un estudio puntual.

## *Descripción del ejemplar emeritense*

Esta pieza[3] se encontró en un enterramiento dispuesto en sentido este-oeste formado por hiladas de ladrillos y en el cual se siguió el rito de incineración. En el interior se constató la presencia de una pulsera y un aro ambos de bronce, un colgante fálico de pasta vítrea de tonalidad verde[4], junto a un cuenco de Terra Sigillata Itálica Conspectus 13.1[5] y fragmentos de una lucerna con volutas. En el exterior a los pies se

1 Queremos agradecer a Beat Rütti, director del Museo Augusta Raurica (Suiza) y a Sylvia Fünfschilling, presidenta de la Asociación Internacional del Vidrio, el interés mostrado y la ayuda prestada desde Suiza a los autores. Igualmente al Dr. Mario Cruz las matizaciones al texto.

2 Nº 72 del Departamento de Documentación del Consorcio de la Ciudad Monumental, Histórico, Artística y Arqueológica de Mérida.

3 Núm. de inventario: Consorcio 72-00-223. Núm. de inventario MNAR: DO2013/4/4. Diámetro del borde: 14.0 cm; diámetro de la base: 8.0 cm; altura de la base: 0.5 cm.

4 72-00-234.

5 Ettlinger *et alii* 1990: 74.

colocó la mayor parte del depósito, a saber, una moneda del emperador Claudio, dos ungüentarios Isings 82B2, dos del tipo Isings 68 de cuerpo globular y tamaño grande que se conocen de otras excavaciones de Mérida aún por publicar, un ungüentario Isings 6, una botella de vidrio que está en fase de estudio y un plato de vidrio que pasamos a describir.

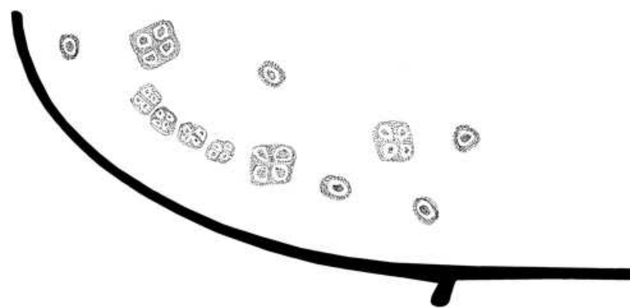


Fig. 1. Reconstrucción hipotética de la pieza. (Dibujo realizado por J. M. Jerez Linde).

Plato de vidrio elaborado a molde compuesto por treinta y tres fragmentos que corresponden tanto a la base, como a paredes del depósito y borde. Presenta base anular de pie ligeramente inclinado que tiene su origen en el mismo cuerpo. Las gruesas paredes (20 mm) adoptan un perfil curvo y terminan en un borde redondeado en el que no hemos podido apreciar marcas de pulido. No se puede asociar a ninguna forma que conozcamos. Recuerda por su perfil a la fuente hallada en el ágora de Atenas, aunque con reservas, pues ésta es de mayor diámetro y menor altura[6]. Se muestra translúcido pero en algunas secciones hemos podido comprobar que originalmente era incoloro. La superficie está muy alterada y presenta burbujas, las cuales son redondas, pequeñas y no muy numerosas, la distribución típica que se suele presentar en vidrios fabricados a molde (Fig. 2.1). Igualmente se aprecian numerosas marcas de desgaste en toda su superficie.

Incrustadas aleatoriamente en las paredes internas del plato se muestran secciones de vidrio mosaico elaboradas a partir de barras de colores rojo, amarillo y verde opacos. Uno de los motivos presenta sobre una sección cuadrangular de fondo verde cuatro filamentos de tonalidad amarilla ligeramente difuminados hacia el exterior de la sección (Fig. 2.2). Otro consiste en una variación del anterior de sección rectangular y menor tamaño con seis filamentos de tono amarillo en lugar de cuatro (Fig. 2.3). Finalmente, el tercer tipo es el más llamativo por su estructura, pues muestra sobre una sección circular u ovalada una sucesión de tres círculos concéntricos (Fig. 2.4), el interior y el exterior de tonalidad roja opaca y el intermedio de tono amarillo opaco que sobresale respecto a los otros dos tomando forma cónica (Fig. 2.5). Las incrustaciones cuadradas y rectangulares apenas penetran en la capa de vidrio formando un leve revestimiento observándose alrededor de cada motivo un ligero desnivel debido a la presión ejercida durante la elaboración, mientras que las incrustaciones circulares penetran hasta casi la mitad del cuerpo (Fig. 2.6). Al ser incoloro el vidrio permitía que los motivos se pudieran ver al trasluz desde su cara exterior (Fig. 2.7). Los motivos decorativos están claramente diferenciados y se presentan en distintos tamaños.

### *Tipología. Vidrios con* millefiori

El denominado vidrio mosaico se refiere a un tipo de vidrio de múltiples y vivos colores que emplea una técnica por la cual un modelo decorativo atraviesa por completo una capa de vidrio. Esta técnica es diferente de otras que funden elementos sobre su superficie (hilos de vidrio) o los aplican (pintura). Aunque las fuentes escritas no han dejado constancia de su procedimiento de fabricación, los experimentos llevados a cabo han propuesto tres posibles métodos.

6 Weinberg 1962, 29-36.

En primer lugar, la técnica del vidrio mosaico utilizaba varillas de vidrio de distintas tonalidades que al unirlas ordenadamente formaban un motivo decorativo. Estas varillas se calentaban sin llegar al punto de fusión para que se pudieran adherir entre sí dando lugar a una barra compuesta de vidrio mosaico o "mosaic cane". El artesano, mientras la barra se encontraba todavía caliente, la estiraba reduciendo así el diámetro de la sección hasta alcanzar el tamaño deseado. Tras esto se recortaba la barra en finas placas que eran utilizadas para decorar distintos elementos[7].

Después de obtener las barras, se podía acudir a varias técnicas para aplicar los motivos decorativos. En primer lugar, una lámina plana de vidrio, a la que previamente se habían aplicado en caliente pequeñas placas de vidrio mosaico, se podía depositar sobre un molde para que adquiriera la forma. También podía realizarse en sentido contrario, la lámina fundida se vertía sobre las flores en un molde. A estos dos métodos se le llama vidrio mosaico formado a molde. Un tercer método consiste en que la lámina con las placas de vidrio mosaico ya adheridas se enrollaba en forma de tubo, se plegaba a un extremo de una caña de soplado, se le aplicaba calor y se soplaba adquiriendo la forma deseada. A esto se le llama vidrio mosaico soplado[8]. El problema de las incrustaciones ya se planteó por Brill señalando la dificultad técnica de llevarla a cabo antes del enfriamiento de la lámina[9].

Existe una variedad del vidrio ptolemaico o romano egipcio fabricado a molde y decorado mediante la incrustación en las caras interiores de filamentos de vidrio, que a modo de mosaico representan distintos motivos figurativos, generalmente ichthycos, como es el caso del plato de Atenas en el que se muestran un pez y una figura humana[10]. Estas incrustaciones, tanto realizadas por presión o haciendo rodar la lámina sobre los filamentos, no atraviesan por completo la lámina de vidrio[11]. Las formas elabo-


Fig. 2.1. Superficie.


Fig. 2.2. Motivo decorativo.

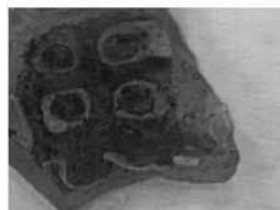

Fig. 2.3. Motivo decorativo.


Fig. 2.4. Motivo decorativo.


Fig. 2.5. Motivo decorativo.


Fig. 2.6. Perfil


Fig. 2.7. Motivo visto desde la cara externa.

Fig. 2. Detalles de los motivos decorativos de la superficie.

7 Weinberg 1962, 30-31.
8 Rütti 1991, 119.
9 Brill 1962, 43.
10 Weinberg 1962, 29-36.
11 Grose 1989, 356.

radas por esta técnica suelen ser platos y cuencos y aunque la mayoría de los ejemplares carecen de contexto, Weinberg propuso su fabricación entre el siglo II a.C. y la época romana temprana[12].



Fig. 3. Estado actual de la pieza.

El ejemplar emeritense forma parte de una variedad de elaboración del vidrio extraordinariamente escasa y singular que combinaba la técnica del vidrio mosaico con la incrustación de filamentos de vidrio. Fechada esta técnica tradicionalmente en el período tardo-helenístico, consistía en, sobre la superficie superior de una lámina plana y monocroma (sobre todo azul opaco y púrpura translúcido) o incolora de vidrio, incrustar aleatoriamente por presión o, menos probable, haciendo rodar la lámina sobre pequeñas placas circulares o cuadrangulares de vidrio mosaico que formaban flores, bastoncillos reticulados o festones, las cuales penetraban parcialmente en ella siendo visibles los motivos decorativos solo desde el interior (salvo si era incolora). Tras el recocido, el vidrio se combaría sobre un molde para que adquiriera su forma definitiva[13] y se puliría la cara interior.

Se atribuye este tipo de piezas a los talleres de Egipto por dos motivos; en primer lugar porque la técnica del vidrio mosaico, así como la variedad de incrustaciones procede de allí[14], y queda claro que para elaborar esta variedad habría que conocer muy de cerca los distintos procesos de fabricación. Finalmente, porque la mayoría de los fragmentos que se conocen se han adquirido o encontrado en dicho país, como los más de sesenta fragmentos procedentes de Bahnasa[15], el del Metropolitan Museum of Art o los Kelsey Museum of Archaeology, que fueron adquiridos en ese país[16]. En Karanis se hallaron dos fragmentos incoloros de un cuenco, base y pared, decorados con tres líneas curvas en las cuales se suceden alternándose diversas placas de vidrio mosaico con distintos diseños: un diseño de placas cuadradas con cuatro círculos blancos sobre un fondo azul cielo alternando con placas cuadradas rojo opaco con un círculo central amarillo. Otro patrón de placas cuadradas con cuatro círculos amarillos sobre un fondo verde transparente, alternando con placas cuadradas con pétalos blanco opaco y un círculo central amarillo[17]. Otros dos ejemplares más proceden del mismo yacimiento. El primero corresponde al borde y la pared de un fragmento de un cuenco de gran tamaño, presenta en su cara exterior bajo el borde una línea horizontal cortada a rueda. En el interior se muestra restos de un diseño floral, placas monocromas de color verde opaco que representarían un tallo y otras placas cuadrangulares de millefiori de fondo color púrpura con cuatro pétalos blancos a modo de círculos rematados con un círculo central amarillo. El último fragmento corresponde a la pared y la base de un cuenco similar al anterior. Presenta a la altura de la pared placas cuadrangulares de millefiori de fondo color púrpura con cuatro pétalos blancos a modo de círculos rematados con un punto central rojo y restos de hojas de tonalidad verde. En la base permanece parcial-

12 Weinberg 1962, 36.
13 Grose 1989, 197.
14 Grose 1989, 197, 356.
15 Kunst y Rütti 1981, 41, nº 36.
16 Grose 1989, 197.
17 Harden 1936, 85, Taf. 13.178.

mente un fragmento de una placa de millefiori cuadrangular de fondo color verde y un círculo amarillo, y finalmente un tallo compuesto por cintas de tonalidades amarilla, azul y roja[18]. Procedente de Egipto se encuentra un fragmento en el Louvre[19]. Es una copa incolora a molde que muestra incrustadas dos flores redondeadas, su interior es amarillo rodeado de rojo y los pétalos, líneas que parten del círculo central, de tonos blanco y violáceo. El ejemplar conservado en el Metropolitan Museum of Art constituye un caso excepcional en el cual cuatro láminas distintas de vidrio translúcido de diferentes tonalidades (púrpura, amarillo, azul y blanco) se yuxtaponen formando un diseño geométrico donde se incrustan guirnaldas formadas por secciones de millefiori que combinan las tonalidades anteriores pero opacas en vez de translúcidas[20]. Otros ejemplares sin contexto claro pero procedentes de Egipto se encuentran en el Museo de Toledo[21], en el Victoria and Albert Museum (Londres) y en el Corning Museum of Glass, Corning[22].

Fuera de Egipto, en Dura-Europos (Siria) se hallaron dos fragmentos incoloros que correspondían a un plato grande de base plana con tres líneas concéntricas grabadas junto al arranque de la pared y dos líneas más bajo el borde. Presentaba una decoración incrustada a modo de hilos trenzados de vidrio millefiori de tonalidades amarilla y verde en forma de lambda que discurría entre el borde y parte de la pared interior[23]. En Begram (Afganistán) se hallaron cinco fragmentos correspondientes a dos platos ápodos decorados con una banda compuesta por placas de millefiori que tomaría forma de estrella de ocho puntas y por placas dispuestas al azar[24]. También hallamos dos fragmentos en *Augusta Raurica* (*Germania Superior*) que corresponde a una base de color turquesa opaco decorado con millefiori en forma de círculos concéntricos en tonos rojizo, amarillo opaco y marrón púrpura[25]. Otro ejemplar procede de Tarento está decorado con tres "collares" dispuestos simétricamente alrededor de la base[26].

En el Louvre existen dos ejemplares completos procedentes de Italia (Collection Campagna) de vidrio translúcido con forma de cuenco que presenta incrustadas cuatro guirnaldas formadas por secciones de millefiori en espiral dispuestos en doble fila rematados por un bastoncillo de vidrio blanco opaco. Las secciones son incoloras con espiral amarilla, violeta con espiral blanca, azul con espiral blanca y tres secciones verdes con espirales amarillas. El otro ejemplar dispone las secciones de modo semejante[27].

Existe otro conjunto compuesta por unos 27 fragmentos pertenecen a la colección Gorga que muestra diferentes estilos decorativos. Trece de los fragmentos muestran secciones de millefiori, casi siempre en espiral, formando festones dispuestos en doble fila y adoptando la forma de herraduras las cuales están rematadas por un bastoncillo de vidrio blanco opaco en forma de V invertida[28]. En un ejemplar en vidrio turquesa opaco el festón compuesto de secciones de millefiori de círculos concéntricos y uvas conformadas por círculos de pequeño tamaño se cierra cerca del borde y se completa con hilos tren-

18 Harden 1936, 88, 13.191-192.
19 Arveiller-Dulong y Nenna 2005, 433, no. 1203.
20 Oliver 1967, 17, fig. 6-7.
21 Grose 1989, 208, n. 227, 197.
22 Goldstein 1979, 195 Nr. 529-531, lám. 29 y 41.
23 Clairmont 1963, 20, n.65, Taf. 2.65, 19.65.
24 Hamelin 1953, Tab. 4ª.
25 Rütti 1991, 133; Cat. 877, lám. 41.877 y 208.877.
26 Oliver 1967, 18.
27 Arveiller-Dulong y Nenna 2000, 140, 142, cat. 174-175.
28 Se corresponde a las guirnaldas del ejemplar del Metropolitano del Louvre.

zados de vidrio millefiori. En otros casos se disponen de manera casual las secciones de millefiori y los bastoncillos con hilos trenzados. Incluso en algún caso se ha empleado una lámina de oro[29].

Debido al escaso número de fragmentos que se conocen y que sólo en unos pocos casos se ha podido reconocer el perfil, el repertorio formal queda constreñido a apenas dos formas bien conocidas adscritas a oficinas occidentales de comienzos del principado. Una es la Gorga 9 a la que pertenecen el ejemplar custodiado en el Metropolitan Museum y el cuenco de Tarento[30]. La otra forma es Isings 2 que se pudo reconocer en un ejemplar de la colección Gorga[31] y que ayuda a fijar la cronología de estas producciones.

A pesar de los diferentes motivos decorativos descritos, no se puede admitir con certeza que estos vidrios pertenezcan a una oficina concreta o a distintos talleres. Tanto por los aspectos técnicos, decorativos y formales, como por el hecho que algunos motivos de millefiori no aparezcan en el repertorio de los productos fabricados en Italia, parece que se trate igualmente de una producción oriental[32].

La falta de certeza de su procedencia y su escaso número dificultan fechar con seguridad estas piezas. La forma de los cuencos y la técnica empleada, vidrio mosaico y vidrio incrustado, parecen indicar una cronología tardo-helenística o imperial temprana. Por desgracia, no todos los motivos decorativos de las barras compuestas de mosaicos tienen paralelos con los modelos conocidos en Italia, lo cual permitiría fijar mejor la cronología[33]. Como indica Grose, es probable que se trate de una producción de un taller egipcio de vidrio del siglo I a.C. fuera de la corriente dominante de los productos helenísticos tardíos o que dicha producción sea algo posterior, de época augustea o julio-claudia[34].

Enumerando los ejemplares cronológicamente, los dos ejemplares del Louvre procedentes de Italia se fechan por la autoras entre la segunda mitad del siglo I a.C. y comienzos del I d.C.[35] el ejemplar del Museo de Toledo es atribuible a finales del siglo I a.C.[36], la copa de Tarento nos refiere a una cronología augustea temprana[37], el plato procedente de Dura Europos se fecha entre el segundo y el tercer cuarto del siglo I d.C.[38], el plato de *Augusta Emerita* según la información aportada en la excavación nos da una fecha a partir del reinado de Claudio, los fragmentos de *Augusta Raurica* se fechan entre finales del siglo I y comienzos del II d.C.[39], los vidrios de Karanis los fecha Harden entre el siglo I y el siglo II por algunos paralelos cerámicos[40], los ejemplares de Begram no tienen una cronología segura, aunque sí alto imperial[41]. Autores como Koster y Whitehouse defienden para el hallazgo de Begram una cronología más concreta, entre el siglo I y comienzos del II d.C.[42], mientras que Rütti da como probable fecha de fabricación entre finales del siglo I y comienzos del II[43]. Por último, el vidrio del Louvre[44] está adscrito a unas producciones

29 Petriani 2003ª, 35-37.
30 Julis 1984, 352.
31 Petriani 2003b, 36, fig. 7.
32 Petriani 2003b, 36.
33 Petriani 2003ª, 36.
34 Grose 1989, 197.
35 Arveiller-Dulong y Nenna 2000, 140.
36 Grose 1989, 208, nº 227, 197.
37 Oliver 1967, 18.
38 Clairmont 1963, 18.
39 Rütti 1991, 133, cat. 877.
40 Harden 1936, 35.
41 Rütti 1991, 129.
42 Koster y Whitehouse 1989, 25.
43 Rütti 1991, 134.
44 Arveiller-Dulong y Nenna 2005, 433, n. 1203.

tardías fechadas entre el siglo IV según las autoras. Esto último estaría vinculado a un renacimiento del vidrio mosaico entre los siglos III y IV[45] constatado en *Augusta Emerita*, que incluso perduraría hasta inicios del siglo V, como se constata en Wadi Dura (Yemen)[46].

## *Conclusiones*

Los fragmentos hallados conforman una pieza singular por su rareza así como por la técnica de fabricación. Forma parte de una producción marginal de la técnica del vidrio decorado con millefiori. Es de destacar la habilidad de los *vitrarii* de Egipto para desarrollar y combinar distintas técnicas decorativas como las mostradas en este artículo, millefiori e incrustaciones. Existe, además, otra pieza que emplea esta técnica de incrustación. Se trata de un fragmento de cuenco o plato en el British Museum que combina decoración tallada a rueda en la base por la cara exterior (una figura masculina con un gorro puntiagudo rodeado por una muestra floral) con la incrustación en la cara interior de placas de millefiori[47]. Este autor señala con seguridad su origen en talleres egipcios. Estas variedades demuestran el alto grado de especialización de los talleres itálicos.

En cuanto a la forma de la pieza, por el desarrollo de su perfil se asimilaría a la forma Isings 18 pero con pié.

Respecto a la técnica de fabricación creemos que las secciones de vidrio mosaico se incrustaron sobre la lámina de vidrio incoloro todavía caliente, no haciendo rodar la lámina sobre ellas. La diferencia entre los tipos de motivos decorativos a la que hemos apuntado anteriormente que mostraba el vidrio amarillo en relieve puede deberse a que el vidrio rojo, más frágil y soluble, haya desaparecido[48].

Al haberse encontrado esta pieza en una tumba junto a otros materiales del depósito funerario nos ha permitido fechar su cronología, la cual está en consonancia con las fechas aportadas por los paralelos al menos en cuanto al momento de deposición, que no fabricación, pudiendo ser anterior.

Hasta la aparición de los ejemplares de *Augusta Raurica* y *Augusta Emerita*, la postura defendida era que se trataba de talleres orientales situados seguramente en Egipto y cuya distribución se limitaba a las provincias orientales del Imperio Romano. Aunque defendemos la propuesta de los talleres, este hallazgo tan lejano de los lugares de producción pudo haber llegado a *Augusta Emerita* por las vías de comercio tradicionales o haber sido parte de posesiones personales de alguien ajeno a la provincia y adquirida en otro lugar, con las que se dotó al depósito funerario. De hecho, hemos podido comprobar en el yacimiento emeritense ya desde los momentos iniciales de la fundación de la colonia, la presencia de objetos procedentes de Grecia, Siria y Egipto[49].

La extrema rareza de las producciones a las que pertenece esta pieza así como el escaso número de ejemplares hallados hasta la fecha, junto a la importancia del depósito funerario parece sugerir que fueran ejemplares caros y reservados para las élites o profesionales de alta cualificación.

45 Grose 1989, 356.
46 Freestone 2005, 76.
47 Harden 1936, 66.
48 Nuestro agradecimiento al Dr. Mario Cruz por este comentario.
49 Roberto de Almeida y Sánchez Hidalgo 2013, 49-58.

# *Bibliografía*


ARVEILLER-DULONG, V. y NENNA, M.-D. 2000: *Les verres antiques*. Paris.

ARVEILLER-DULONG, V. y NENNA, M. D. 2005: *Les verres antiques du Musée du Louvre, II*, Paris.

BRILL, R.H. 1962: "An inlaid glass plate in Athens. Part II. Laboratory Examination", *Journal of Glass Studies 4*, 37-48.

CLAIRMONT, C.W. 1963: *The excavations at Dura-Europos, Final Report 4, Part V, The Glass Vessels*, New Haven.

CLAIRMONT, C.W. 1977: *Benaki Museum, Catalogue of Ancient and Islamic Glass*, Athens.

EISENBERG, J.M. 1967: *Art of the ancient world, Royal-Athena Galleries*, New York.

FÜNFSCHILLING, S. 2010: "Ägypten in Augusta Raurica", C. Ebnöther y R. Schatzmann (Hrsg.), *Oleum non perdidit. Festschrift für Stefanie Martin-Kilcher zu ihren 65. Geburtstag*, Basel, 125-136.

FEUGÈRE, M. 2001: "Plat ou Pinax? Un verre a décor mosaïque de Narbone", *Journal of Glass Studies 43*, 11-20.

FREESTONE, I.C., AMBERS, J.C., SIMPSON, S.J. y ASSAYANI, M. 2005: "A roman mosaic glass bowl from the Wadi Dura in Yemen", *Journal of glass studies 47*, 69-76.

GOLDSTEIN, S.M. 1979: *Pre-Roman and Early Roman Glass in the Corning Museum of Glass*, Corning.

GROSE, D.F. 1989: *The Toledo Museum of Art. Early Ancient Glass. Core-formed, rod-formed, and cast vessels and objects from the Late Bronze Age to the Early Roman Empire, 1600 B.C. to A.D. 50*, New York.

HARDEN, D.B. 1936: *Roman glass from Karanis found by the University of Michigan Archaeological Expedition in Egypt 1924-1929*, Ann Arbor.

HAMELIN, P. 1953: "Matériaux pour servir à l´étude des verreries de Bégram", *Cahiers de Byrsa 3*, 121-128.

HAMELIN, P. 1954: "Matériaux pour servir a l´étude des Verreries de Begram", *Cahiers de Byrsa 4*, 153-183.

JULIIS, E.M. de 1984: *Gli ori di Taranto in età ellenistica: Brera 2, Milano, dicembre 1984-marzo 1985*, Milano.

KUNST, M. y RÜTTI, B. 1981: *3000 Jahre Glaskunst: von der Antike bis zum Jugendstil*, Luzern.

OLIVER, A. 1967: "Late Hellenistic glass in the Metropolitan Museum", *Journal of Glass Studies 9*, 13-33.

PETRIANI, A. 2003a: "I vasi a matrice con inserti policromi della Collezione Gorga", *La circolazione del vetro in Liguria: Produzione e Diffusione*, Imola, 35-37.

PETRIANI, A. 2003b: *Il vasellame a matrice della prima età imperiale*, Firenze.

ROBERTO DE ALMEIDA, R. 2013: "Las ánforas del Cuartel de Hernán Cortés. Nuevos datos para el estudio de la importación y consumo en Augusta Emerita, Hornos, talleres y focos de producción alfarera en Hispania", *I Congreso Internacional de la SECAH-Ex Officina Hispana*, 49-58.

ROOT, M.C. 1982: *Wondrous Glass: Reflections on the World of Rome c.50 B.C. - A.D. 650*, Ann Arbor.

RÜTTI, B. 1991: *Die römischen Gläser aus Augst und Kaiseraugst*, Augst.

SANGIORGI, G. 1914: *Collezioni di vetri antichi dalle origini al V. sec. d.C.*, Milan -Roma.

WEINBERG, G.D. 1962: "An inlaid glass plate in Athens. Part 1", *Journal of Glass Studies 4*, 29-36.

# *Esculturas romanas de mármol de Tasos en el MNAT (Museu Nacional Arqueològic de Tarragona)*[1]

Ana de Mesa, Isabel Rodà, Hernando Royo
Institut Català d'Arqueologia Clàssica (ICAC) - Universitat Autònoma de Barcelona

Los mármoles blancos usados como soporte de las esculturas halladas en el norte del *conventus Tarraconensis*, son sobre todo el itálico de Luni-Carrara y el griego de la isla de Paros para los que en ciertos casos hemos podido apuntar que pudiera tratarse de bloques importados en bruto para ser manufacturados en talleres locales, como por ejemplo la serie de retratos funerarios de *Barcino*[2] o esculturas diversas de *Tarraco* entre las que se cuentan retratos imperiales[3]. De uno de los talleres tarraconenses pudo salir quizás el retrato caesaraugustano de Druso Menor de mármol de Paros[4].

Dentro de los mármoles griegos es sin duda el de Paros el que tuvo una mayor aplicación, tanto en esculturas de ámbitos públicos como privados, habiéndose podido rastrear principalmente en las ciudades de *Tarraco, Barcino* y *Emporiae*[5], con un impacto importante en las *villae* de la zona[6].

En cambio, otro mármol insular griego, el de la isla de Tasos, tuvo un uso escultórico mucho menor. De esta manera en la capital *Tarraco* sólo hemos podido identificar por el momento dos esculturas elaboradas en este material que vamos a detallar a continuación, dando a conocer los análisis petrográficos que han sido llevado a cabo en la Unidad de Estudios Arqueométricos (UEA) del Institut Català d'Arqueologia Clàssica (ICAC).

El análisis macroscópico se lleva a cabo con una fuente de luz complementaria (lámpara), ayudados de una lupa binocular ZEISS Stemi 2000-c. Consiste en la identificación de las características a escala macroscópica del material, y fundamentalmente atienden a la composición mineral observable, el tamaño de grano cualitativo, color, uniformidad litológica, fracturación, etc. El análisis microscópico se realiza mediante un microscopio óptico de polarización Nikon ECLIPSE 50iPOL, siendo necesario elaborar una lámina delgada de la muestra sin cubrir, con un grosor de 30 μm. En este análisis se presta una especial atención a los criterios composicionales (mineralogía), texturales y granulométricos[7].

Se han tomado microfotografías de todas las muestras (mediante una cámara Nikon COOLPIX MDC Lens) en condiciones de luz polarizada plana o nícoles paralelos (NP) y luz polarizada cruzada

1 Trabajo realizado en el marco del proyecto I+D HAR 2011-25011. Queremos agradecer al director del MNAT, Francesc Tartas, y al conservador Josep Anton Remolà las facilidades para poder llevar a cabo este estudio.
2 Rodà 1980, 1988, 1992, 2002.
3 Koppel 1985, 33-35, núms. 46-47, 92-95, núms. 124-126; Koppel 2000b y 2002; Rodà 1988; Koppel 2002, 53.
4 Koppel, Rodà 2007, 113-115.
5 Mayer, Álvarez 1985; Koppel 2000 b, notas 6 y 30; Koppel 2004; Peña 2007-2008, 121-125; Claveria, Koppel, Rodà 2014; Álvarez y de Bru 1983-84; Koppel 2012 y 2013.
6 Koppel 2000 a; Koppel, Rodà 1996 y 2008.
7 Lazzarini *et alii* 1980.

o nícoles cruzados (NC) para facilitar el estudio y la comparación.

Los resultados obtenidos se comparan con los materiales de referencia depositados en el Laboratorio para el Estudio de Materiales Lapídeos de la Antigüedad (LEMLA) perteneciente a la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), junto con la colección de muestras depositadas en la UEA del ICAC.

Las muestras estudiadas que presentamos en este trabajo corresponden a las siguientes piezas:

**1.** Torso masculino, núm. inv. MNAT 379 (Fig. 1). Fue hallado en el año 1889 en la zona del foro de la colonia. E.M. Koppel identificó correctamente esta escultura como una réplica del Ares Borghese y la fechó en el reinado de Adriano[8]. Nos inclinaríamos a considerar esta escultura como una pieza importada ya manufacturada.

**2.** Fragmento correspondiente seguramente al lateral de una caja de sarcófago, núm. inv. MNAT 380 (Fig. 2)[9]. Su procedencia es desconocida y E.M. Koppel[10] lo relacionó con otro fragmento de lateral con dos figuras femeninas, hoy perdido, y conocido por un grabado contenido en el primer volumen del *Voyage pittoresque et historique dans l'Espagne,* lám. LIX de A. Laborde que además reproduce la pieza de un tamaño mucho mayor, con otra figura masculina, según recoge el artículo de E. M. Koppel[11]. El fragmento conservado representa un *victimarius* llevando a un toro al sacrificio y pertenecería a un sarcófago con escenas de *vita romana*[12] de mediados del siglo II, precisando M. Clavería una datación en el periodo antonino tardío[13] en un momento en el que enterrar en estos costosos sarcófagos era aún un hecho limitado y sólo atestiguado dentro del cuadrante noreste peninsular en la capital de la provincia, *Tarraco*. Pa-



Fig. 1. N° de inventario MANAT: 00379. N° de diapositiva MANAT:10598. Réplica romana de un prototipo griego "Ares Borghese". Representa a Marte o a un personaje heroizado. Cronología: s. II d. C.

8 Koppel 1985, 40-41, núm. 59, lám. 20.
9 Claveria 2001, 33-34, núm. 58a.
10 Koppel 1994-1995.
11 Koppel 1994-1995, lám. 45; Claveria 2001, 34, núm. 58b.
12 Koppel 1994-1995; Claveria 2001, 86-87.
13 Claveria 2001, 147.

rece también que estamos ante una pieza importada manufacturada en algún taller de Roma[14].

El análisis petrográfico de las muestras tomadas[15] ha permitido determinar las siguientes características:

Mediante el examen visual de las esculturas (Figs. 1 y 2), se reconoce que ambas se corresponden con un mármol de color blanco muy uniforme y de tamaño de grano medio. Presentan una cristalización homogénea y sin translucidez destacable (Fig. 3). Particularmente, el torso masculino (MNAT 379), tiene un conjunto de venas que atraviesan toda la pieza, donde se acumulan impurezas de tono rojizo relacionadas con óxidos de hierro, que incluso provocan fracturas en el material, mostrando huecos de tamaño decimétrico. Este hecho podría haber ocasionado que el bloque de mármol hubiera sido rechazado en origen ya que habría afectado, como es el caso, al acabado del esculpido, pero por alguna razón no se desestimó el bloque.



Fig. 2. N° de inventario MANAT: 00380. N° de diapositiva MANAT: 9061. Representación en relieve de un victimarius barbado conduciendo un toro al sacrificio. Cronología: s. II d. C.

El estudio microscópico de las láminas delgadas correspondientes (Fig. 4), ha permitido reconocer que ambas piezas están elaboradas en el mismo tipo de mármol, presentando unas características semejantes. Las dos piezas objeto de estudio están realizadas en mármol de composición dolomítica con pequeños cristales de mica y cuarzo como minerales accesorios. Su textura es isótropa granoblástica e inequigranular. Sus cristales presentan un tamaño de grano medio homogéneo, variando su tamaño máximo de grano o MGS (*Maximum Grain Size*) de 0,7 a 1,9 mm, la forma de los contacto entre cristales o GBS (*Grain Boundary Shape*) es suturada y extremadamente interpenetrada (común en los mármoles dolomíticos), con maclas tanto finas como gruesas y tabulares, sin presentar signos de deformación.

El conjunto de características reconocidas permite identificar el material pétreo en que están elaboradas las dos piezas, como un mármol blanco dolomítico. No existen muchas canteras de mármol dolomítico explotadas en la antigüedad, siendo las más importantes las canteras de mármol de la isla Tasos (Grecia). La valoración de las características petrográficas en conjunto, confrontando los resultados con la colección del LEMLA, ha permitido identificar el mármol utilizado, con el mármol de Tasos o *marmor Thasium*, (isla de Tasos).

14 Claveria 2001, 167.

15 Con número de inventario LEMLA 1144 para MNAT 379 (torso masculino, muestra nº 1 en este trabajo) y LEMLA 2977 para MNAT 380 (posible lateral de una caja de sarcófago muestra nº 2 en este estudio).

## *Conclusiones*

Existe un mármol dolomítico peninsular explotado en época romana. Se trata del mármol blanco malacitano de las sierras de Mijas y Alpujala-Blanca, utilizado en la provincia Bética en época romana[16], aunque ambos mármoles dolomíticos muestran un tamaño medio similar con MGS menor de 2 mm, los litotipos de Tasos generalmente muestran una textura diagnóstica heteroblástica (o incluso en mortero)[17] como ocurre con las dos muestras objeto de este estudio.

El mármol de Tasos se extrae de un elevado número de explotaciones, algunas de las cuales ya estaban activas en el siglo VI a. C.[18]. En particular, un unas canteras a pocos kilómetros hacia el sur de la isla (en el Cabo de Vathy, Sallara), se obtiene un mármol dolomítico de excelente calidad, muy utilizado en el periodo arcaico y más tarde en época romana para la elaboración de estatuas y sarcófagos[19]. El mármol de este sitio se denomina Thasos-3 por Moens *et al.*[20] y es el material empleado para las dos piezas arqueológicas estudiadas en este trabajo.

Así como el mármol griego de Paros alcanzó en nuestra zona una amplia difusión, pareja a la de otras áreas, pudiéndose proponer para ciertas piezas también un trabajo escultórico local, cuando intentamos rastrear el mármol de la isla de Tasos, comprobamos que su empleo en nuestra zona fue mucho menor. Concretamente para Tarragona las dos piezas estudiadas constituyen por ahora las únicas que hemos podido identificar y en ambos casos nos parece que se trata de esculturas importadas.

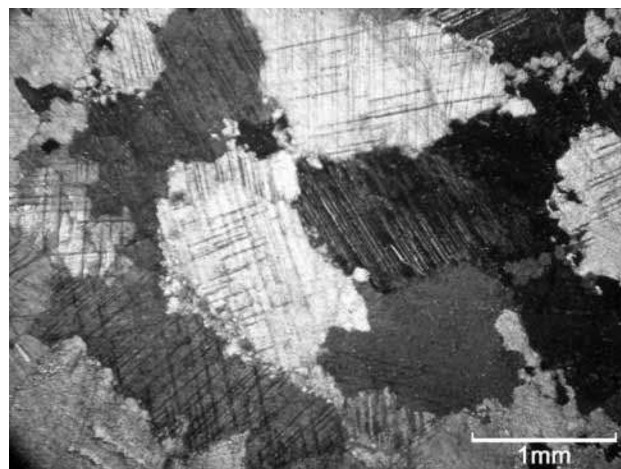



Fig. 3. Microfotografía con nícoles cruzados, de la muestra arqueológica 1144, de la UEA (ICAC), correspondiente a la pieza n° 379 del MNAT.

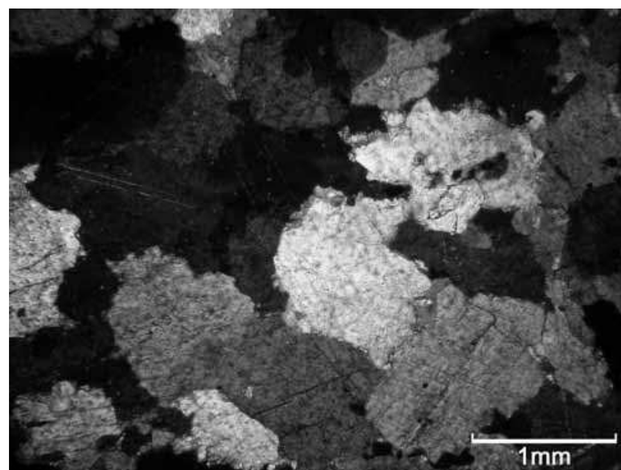



Fig. 4. Microfotografía con nícoles cruzados, de la muestra arqueológica 2977 de la UEA (ICAC), correspondiente a la pieza n° 380 del MNAT.

16 Beltrán Fortes y Loza Azuaga 1998, 2001, 2003, 2008; Loza Azuaga y Beltrán Fortes, 1990, 2013.
17 Lapuente *et alii* 2002.
18 Lazzarini 2004.
19 Hermann y Newman 1995; Marc 1995; Wurch-Kozelj 1995.
20 Moens *et alii* 1988.

## *Bibliografía*


Álvarez, A. y De Bru, E. 1983-1984: "Els marbres de Paros I Naxos. La seva ultilització a Empúries", *Empúries* 45-46, 294-301.

Attanasio, D., Armiento, G., Brilli, M., Emanuele, M.C., Platania, R. y Turi, B. 2000: "Multi-method marble provenance determinations: the Carrara marbles as a case study for the combined use of isotopic, electron spin resonance and petrographic data", *Archaeometry* 42-2, 257-272.

Attanasio, D., Platania, R., Rocchi, P. 2005: "The marble of David of Michelangelo: a multi-method analysis of provenance", *Journal of Archaeological Science* 32, 1369-1377.

Barbin, V., Ramseyer, K., Decrouez, D., Burns, S. J., Chamay, J., Maier, J. L. 1992: "Cathodoluminescence of white marbles – an Overview", *Archeometry* 34, 175-183.

Beltrán Fortes, J., Loza Azuaga, M.L. 1998: "Explotación y uso de *marmora* malacitanos en época romana", *SPAL Revista de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla* 7, 129-147.

Beltrán Fortes, J., Loza Azuaga, M.L. 2001: "El comercio de los mármoles blancos malagueños durante el Alto Imperio Romano", F. Wulff, F. Alonso, G. Cruz Andreotti y C. Martínez Maza (eds.), *II Congreso de Historia Antigua de Málaga. Comercio y comerciantes en la Historia Antigua de Málaga*, Málaga, 517-546.

Beltrán Fortes, J. y Loza Azuaga, M.L. 2003: *El mármol de Mijas. Explotación, comercio y uso en época antigua*, Mijas.

Beltrán Fortes, J. y Loza Azuaga, M.L. 2008: "La explotación romana del mármol de la «sierra de Mijas» (Málaga). Un estado de la cuestión", T. Nogales y J. Beltrán (eds.), *Marmora Hispana: explotación y uso de los materiales pétreos en la Hispania Romana*, Roma, 261-284.

Claveria, M., 2001: *Los sarcófagos romanos de Cataluña, CSIR. España* I/1, Murcia, Tabularium.

Claveria, M., Koppel, E.M. y Rodà, I. 2014 en prensa: "Esculturas romanas de *Barcino", Quarhis* 10.

Herrmann, J.J. Jr. y Newman, R.1995: "The exportation of dolomitic sculptural marble from Thasos", Y. Maniatis, N. Herz and Y. Basiakos (eds.), *The Study of Marble and Other Stones used in Antiquity ASMOSIA III, Atenas: Transactions of the Third International Symposium of the Association for the Study of Marble and other Stones used in Antiquity (Athens, May 17-19, 1993)*, London, 73-86.

Herrmann, J.J. Jr., Newman, R. 2002: "New sculptures in Thasian dolomite: Turkey, Greece, Egypt, Italy", J.J. Herrmann, N. Herz and R. Newman (eds.), *Interdisciplinary Studies on Ancient Stones. Asmosia V Proceedings*, Museum of Fine Arts, Boston, 215-224.

Koppel, E.M. 1985: *Die römischen Skulpturen von Tarraco,* Berlin.

Koppel, E.M. 1994-1995: "Fragmento de sarcófago con escena de sacrificio de Tarragona", *Anas* 7-8, 223-231.

Koppel, E.M. 2000a: "Informe preliminar sobre la decoración escultórica de la villa romana de 'Els Munts' (Altafulla, Tarragona)", *Madrider Mitteilungen* 41, 380-394.

Koppel, E.M. 2000b: "Retratos de Tiberio y de Nero Caesar en Tarragona", P. León y T. Nogales (coord.), *Actas de la III Reunión sobre Escultura romana en Hispania (Córdoba 1997),* Madrid, 81-91.

Koppel, E.M. 2002: "Técnicas escultóricas romanas: *Tarraco*", T. Nogales (ed.), *Materiales y técnicas escultóricas en Augusta Emerita y otras ciudades de Hispania*, Cuadernos Emeritenses 20, 49-69.

Koppel, E.M. 2004: "La escultura", X. Dupré (ed.), *Tarragona. Colonia Iulia Urbs Triumphalis Tarraco*, Las capitales provinciales de *Hispania* 3, Roma, 111-122.

Koppel, E.M. 2013: "La decoración escultórica en el ámbito privado de la ciudad romana de Empúries", F. Acuña, R. Casal y S. González (eds.), *Actas de la VII Reunión de Escultura romana en Hispania. Homenaje a Alberto Balil, (Santiago de Compostela-Lugo 2011)*, Santiago de Compostela, 149-179.

Koppel, E.M. y Rodà, I. 1996: "Escultura decorativa de la zona nororiental del conventus Tarraconensis", J. Massó y P. Sada (eds.), *Actas de la II Reunión sobre Esclturа romana en Hispania (Tarragona 1995)*, 135-181.

Koppel, E.M. y Rodà I. 2007: "La escultura", F. Beltrán (ed.), *Zaragoza. Colonia Caesar Augusta*, Ciudades romanas de *Hispania* 4, Roma, 109-122.

Koppel, E.M. y Rodà, I. 2008: "La escultura de las *villae* de la zona del noreste hispánico: los ejemplos de Tarragona y de Tossa de Mar", C. Fernández Ochoa, V. García-Entero y F. Gil Sendino (eds.), *Las villae tardorromanas en el occidente del Imperio. Arquitectura y función. IV Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón (2006)*, Gijón, 99-131.

Koppel, E.M. 2012: "La escultura", X. Aquilué (ed.), *Empúries. Municipium Emporiae*, Ciudades romanas de *Hispania* 6, Roma, 117-126.

Lapuente, P., Turi, B., Lazzarini, L. y Nogales, T. 1999: "Provenance investigation of white marble sculptures from Augusta Emerita, Hispania", M. Schvoerer (ed.), *Archéomateriaux: Marbres et autres Roches. Actes de la IV Conférence Internationale de l'Association pour l'Étude des Marbres et Autres Roches Utilisés dans le Passé; ASMOSIA IV (Bordeaux-Talence, 9-13 octobre 1995)*, Université de Bordeaux 3/CNRS, Bordeaux, 111-6.

Lapuente, Mª.P., Turi, B. y Blanc, Ph. 2000: "Marbles from roman Hispania: stable isotope and cathodoluminescence characterization", *Applied Geochemistry* 15, 1469-1493.

Lazzarini, L., 2004: *Pietre e Marmi Antichi. Natura, caratterizzazione, origine, storis d'uso, diffusione, collezionismo*, Padua.

Loza Azuaga, M.L. y Beltrán Fortes, J., 1990: *La explotación del mármol blanco de la sierra de Mijas en época romana. Estudio de los materiales arquitectónicos, escultóricos y epigráficos*, Bellaterra.

Loza Azuaga, M.L. y Beltrán Fortes, J. 2013: "Explotación y uso de calizas ornamentales de la provincia de Málaga durante época romana", V. García-Entero (ed.), *Marmora romanos en Hispania: Explotación, uso y difusión*, Madrid, 275-296.

Mayer, M. y Álvarez, A. 1985: "Le marbre grec comme indice pour les pièces sculptoriques grecques ou de tradition grecque en Espagne", *XII Congrès International d'Archéologie Classique (Athènes 1983)*, Athina.

Moens L., Roos P., De Rudder J., De Paepe P., Van Hende J., Marechal R. and Waelkens, M. 1988: "A multi-method approach to the identification of white marbles used in antique artifacts" N. Herz and M. Waelkens (eds.), *Classical marble: geochemistry, technology, trade*, Dordrecht, 243-250.

Rodà, I. 1988: "El retrato romano en el N.E. de la Tarraconense", *Retratto ufficiale e ritratto privato. Atti della II Conferenza Internazionale sul Ritratto romano (Roma 1984)*, Roma, 453-462.

Rodà, I. 1980: "Un retrat inèdit de *Barcino* i el taller escultòric local", *Rivista di Studi Liguri* XLVI, 1-3, 41-52.

Rodà, I. 1992: *Les col.leccions del Museu. Retrats romans*, Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona.

Rodà, I. 2002: "*Barcino* y otras ciudades tarraconenses", T. Nogales (ed.), *Materiales y técnicas escultóricas en Augusta Emerita y otras ciudades de Hispania*, Cuadernos Emeritenses 20, Mérida, 29-48.

Walker, S. y Matthews, K. 1995: "A tale of two islands", Y. Maniatis, N. Herz and Y. Basiakos (eds.), *The Study of Marble and Other Stones used in Antiquity ASMOSIA III: Transactions of the Third International Symposium of the Association for the Study of Marble and other Stones used in Antiquity (Athens, May 17-19, 1993)*, London, 113-133.

Wurch-Koželj, M. y Koželj, T. 1995: "Roman quarries of apse-sarcophagi in Thassos of the second and third centuries", Y. Maniatis, N. Herz and Y. Basiakos (eds.), *The Study of Marble and Other Stones used in Antiquity ASMOSIA III: Transactions of the Third International Symposium of the Association for the Study of Marble and other Stones used in Antiquity (Athens, May 17-19, 1993)*, London, 39-47.

# *Coppe o holmoi nella ceramica di Chiusi di età orientalizzante*

Giovannangelo Camporeale
Università di Firenze

Le recenti pubblicazioni di Alessandra Minetti[1] e di Giulio Paolucci[2] sull'Orientalizzante di Chiusi hanno il merito di avere immesso nella letteratura archeologica una quantità di dati, che possono valere come base per approfondire questioni già affrontate o prospettare nuove ricerche attinenti al quadro storico del centro etrusco nell'arco del vii secolo a.C. I materiali presentati nei due studi offrono validi elementi per ricostruire, da una parte, l'attività di botteghe artigianali locali e, dall'altra, possibili aperture – commerciali e culturali – di Chiusi, o meglio di alcune 'gentes' chiusine, con altri centri. Nelle pagine seguenti, che con vivo piacere dedico all'amico Ricardo Olmos, proporrò qualche considerazione su alcuni vasi fittili, le coppe capienti su alto piede, che si distinguono per forma e decorazione fra i tanti vasi restituiti dai corredi funerari chiusini.

Una coppa d'impasto di colore nerastro – vaschetta con pareti diritte e fondo concavo, piede strombato e sormontato da una bulla; decorazione, dipinta con vernice bianca, a meandro sulla vaschetta e sul piede e a fasce orizzontali sulla bulla (Fig. 1) – è (finora) un unicum fra i reperti di Chiusi di età orientalizzante. Essa proviene da una tomba a ziro della necropoli di Fonte all'Aia con due deposizioni, una maschile e una femminile, databile al primo quarto del vii secolo a.C. Il corredo è ricco e consta di oggetti da simposio o banchetto (coppe, ciotole, kantharoi, attingitoi, brocche e ollette d'impasto; ciotole baccellate e un graffione di bronzo), di ornamento personale (vaghi di collana d'impasto; armille, anelli, pinzette e spillone di bronzo), di qualificazione sociale (rasoio di bronzo; ascia di ferro)[3]. Alcuni sono da considerare sicuramente importati, come una brocca ad alto collo e bocca a becco pronunciato e obliquo e resti di decorazione a lamelle metalliche[4] o due patere baccellate di bronzo[5]. Anche la coppa, richiamata sopra, è stata considerata importata.

La coppa capiente su piede alto e largo è comune nei contesti etrusco-meridionali di fine viii - inizi vii secolo, in esemplari sia di argilla figulina dipinta con motivi geometrici[6] sia d'impasto[7]. Il vaso fa parte del servizio da simposio o banchetto; la capienza, il peso (una volta riempita del contenuto) e l'assenza di anse avrebbero reso disagevole la funzione potoria; è molto probabile che sia stato usato come contenitore di vivande o liquidi, cui potevano attingere i partecipanti alla cerimonia conviviale: qualcosa di

1 Minetti 2004.
2 Paolucci 2014. Sono grato all'Autore, che cortesemente mi ha dato in lettura il manoscritto in corso di stampa.
3 Minetti 2004, 112-126, n. 28.1-51, figg. 29-34, tavv. XXXVIII-XLV.
4 Minetti 2004, 364-365.
5 Sciacca 2005, 91-92, Ch1-2, figg. 122-123; 326-327.
6 Ad esempio Hall Dohan 1942, 29,.n. 16 tav. XIV (con rimandi); Tabolli 2013, 290, tipo m1-2, fig. 4.29 (con rimandi).
7 Ad esempio Cascianelli 2003, 118-119, n. 79; Ten Kortenaar 2011, 123, tipo 230.

analogo ai grandi kantharoi di bronzo o d'impasto di produzione vetuloniese di età orientalizzante[8].

La bulla, in posizione intermedia tra vaschetta e piede, è una particolarità che interrompe la linearità dello stelo del piede e conferisce al vaso un andamento più mosso e più morbido, tipico della produzione ceramica, una particolarità comunissima in calefattoi e holmoi, prodotti tra la seconda metà dell'VIII e il VII secolo a.C. in diversi centri dell'Etruria meridionale e del Lazio Antico[9]. Nel caso specifico della coppa di Chiusi i confronti formali orientano all'ambiente falisco, più precisamente a Narce, dove si conoscono esemplari in argilla figulina con decorazione geometrica dipinta[10] e in bronzo[11]. Un altro richiamo potrebbe farsi con un vaso dipinto da Vulci, definito lebete e cratere e attribuito al Pittore Argivo[12], che però è fornito di anse a doppio arco sormontato da un fiore di loto. La bulla negli esemplari di Philadelphia e da Vulci, citati rispettivamente alla note 10 e 12, non ha una sagoma sferoidale ben delineata ed è analoga a quella degli holmoi più antichi, i tipi II-VI secondo la classificazione Benedettini o 39b-e1 secondo la classificazione Tabolli, databili entro gli ultimi decenni dell'VIII e i primi del VII secolo a.C., bulla che ha invece una conformazione sferoidale ben delineata nell'esemplare bronzeo citato alla nota 11 ed è analoga a quella degli holmoi di tipo Benedettini VII e Tabolli 39e2-g, databili tra la fine dell'VIII e i decenni centrali del VII secolo a.C.[13]. Nella coppa di Chiusi la bulla è sferica, per cui se ne evince un orientamento cronologico di massima alla prima metà del VII secolo a.C.



Fig. 1. Coppa dalla tomba di Fonte all'Aia.

Del corredo della stessa tomba fa parte un kantharos d'impasto nerastro, decorato con una fascia orizzontale alla base del collo e tratti verticali sul corpo a vernice bianca[14]. La forma è comunissima a Chiusi, la decorazione con vernice bianca e pennellate larghe[15] è analoga a quella della coppa del medesimo corredo: è probabile che i due vasi siano usciti da un'unica bottega, da localizzare a Chiusi.

8 Camporeale 2014.

9 Su questi sostegni e sulla probabile derivazione di questi dai calefattoi vd. Buranelli 1980; Colonna 1980, Rathje 1983, 12; Baglione 1986, 131-132; Sigfried 1980; Zindel 1987, 23-25; Sirano 1995, 11-18; Bartoloni 1997; Benedettini 1997 [1999], 4-5; Ten Kortenaar 2011, 168-174; Tabolli 2013, 297-300.

10 Hall Dohan 1942, 29, n. 15, tav. XIV.

11 Pasqui 1894, 420, n. 19, tav. VIII 3; Tabolli 2013, 306, tipo 79d *unicum*.

12 F. Canciani, in Martelli 2000, 248-249, n. 13 (con bibliografia).

13 Benedettini 1997 [1999], 9-20; Tabolli 2013, 298-300 .

14 Minetti 2004, 114-116, n. 28.6, fig. 30.4, tav. XXXIX.

15 La pennellata larga nell'esecuzione di motivi lineari, per lo più brevi tratti, è comune nella decorazione dipinta degli impasti di Chiusi del VII secolo a.C. (ad esempio Minetti 2004, 49, n. 10.1, tav. XI; 71, n. 14.20, tav. XVIII; 76, n. 15.3, tav. XXI; 82-83, n. 17.3, tav. XXIII; 157, n. 36.2, tav. LXII).

Il discorso si allarga e si puntualizza se si prendono in esame due manufatti d'impasto, detti correntemente holmoi, provenienti da due tombe a ziro di Chiusi e territorio, datate intorno alla metà del VII secolo a.C.: la tomba della Maschera Pacini (Fig. 2) e la tomba 6 della necropoli di Cancelli[16]. Tutti e due sono associati a vasi del servizio simposiaco: il primo a un vaso situliforme con protomi di grifo, di tipo caratteristicamente chiusino, e il secondo a un'olla panciuta, di un tipo non comune a Chiusi[17]. La forma è peculiare: vaschetta carenata con pareti diritte e fondo dal profilo obliquo, piede strombato e basso, due bulle sferoidali raccordate da un elemento lenticolare nell'esemplare della prima tomba e una in quello della seconda tra vaschetta e piede. Di primo acchito colpisce l'analogia con l'holmos[18], ma non si può non tener conto di alcune differenze: la vaschetta non a catino, la mancanza di fori sul suo fondo, la base non a tronco di cono o a campana, il diametro del piede più lungo di quello della vaschetta. Si tratta di differenze che incidono sulla funzione (e sulla denominazione) dei due manufatti chiusini: questi non possono – come gli holmoi – sostenere un'olla, che verrebbe ad avere un equilibrio instabile, e sono invece indicati per essere usati come coppa, di una certa ampiezza e vistosità, destinata a contenere vivande o bevande per tutti i partecipanti a una cerimonia conviviale. Esattamente come la coppa discussa sopra.

Le scarne notizie sulle circostanze di ritrovamento dei tre vasi passati in rassegna indicano che essi provengono da tombe a deposizione sia femminile sia maschile[19], ma non danno alcuna informazione sulla loro collocazione all'interno della tomba in modo da disporre di qualche elemento per ricostruire un aspetto particolare del rituale nell'ambito di un banchetto funebre.

Sugli esemplari dalle tombe 6 di Cancelli e della Maschera Pacini così si esprime A. Minetti: "sia il vaso [situliforme] con grifi della tomba Pacini con il suo holmos che il sostegno e l'olla della tomba Cancelli 6 appaiono ad un esame autoptico molto simili e forse prodotti della stessa bottega. Si potrebbe dunque ipotizzare una produzione locale su modelli importati da un centro etrusco meridionale o forse meglio da area falisca"[20]. Si aggiunga che le relazioni fra i due ambienti sono facilitate dall'esistenza di una via naturale, segnata dalle valli dei fiumi Tevere e Chiana[21]. A prescindere dalla funzione di coppa e non di holmos di cui s'é detto, il giudizio enunciato sopra si può condividere, senza tuttavia escludere altre osservazioni che permettono di definire meglio l'apporto del modello falisco nell'ambiente chiusino. E cioè: il modello falisco sarebbe dovuto a un maestro arrivato a Chiusi dall'ambiente falisco introducendovi una novità nella produzione ceramica (e nel contesto sociale) locale, o a un maestro di origine chiusina che avesse lavorato nell'agro falisco per poi rientrare nel luogo di partenza mettendo a disposizione della clientela locale le esperienze acquisite altrove, o a materiali arrivati da fuori che a Chiusi avrebbero suggestionato i ceramisti (e i clienti) locali?. Le prime due possibilità sono sostanzialmente analoghe, legate a un maestro di origine o di formazione allotria, e nella fattispecie sono difficili ad ammettersi perché l'eventuale attivi-

16 Minetti 2004, 152-155, n. 34.1-5, figg. 40-41, tav. LX; 319-322, n. 76.1-6, fig. 101, tav. CXXXVIII.

17 Minetti 2004, 382-383; Per le olle di età tardo-villanoviana e orientalizzante e relativa classificazione tipologica Micozzi 1994, 40-51; Ten Kortenaar 2011, 59-86; Tabolli 2013, 258-264.

18 Su cui ultimamente Micozzi 1994, 51-56; Bartoloni 1997; Benedettini 1997 [1999]; Ten Kortenaar 2011, 168-174; Tabolli 2013, 297-300 .

19 Dai dati oggi disponibili risulta il seguente quadro: la tomba di Fonte all'Aia ha una deposizione doppia, una maschile e una femminile; la tomba della Maschera Pacini ha restituito una maschera bronzea con volto umano barbato: pertanto, la deposizione dovrebbe essere maschile; la tomba 6 di Cancelli ha un canopo che presenta il coperchio con testa a maschera con tratti molto simili ad altre, che conservano gli orecchini e che talvolta sono connesse a un cinerario con l'indicazione dei capezzoli (Gempeler 1974, 206): pertanto, la deposizione potrebbe essere stata femminile.

20 Minetti 2004, 383.

21 Su cui Baglione 1986.

tà di un maestro contrasta con la scarsità numerica degli esemplari noti, tenendo presente fra l'altro la grande quantità di vasellame ceramico documentato a Chiusi nel VII secolo a.C. Resta la terza possibilità, forse la più verisimile, che potrebbe spiegare sia la rarità della forma vascolare sia le variazioni.

A questo punto nasce un altro problema: chi sono a Chiusi o nel territorio i destinatari di questi pezzi non comuni? Sarei incline a pensare, più che a famiglie chiusine aperte a consuetudini dell'agro falisco, a famiglie arrivate a Chiusi dall'agro falisco, che si sono integrate nella comunità locale adottando consuetudini di questo luogo (tomba a ziro, vaso situliforme non usato però come cinerario, maschera umana) e non rinunziando del tutto ad alcune del luogo d'origine: la presenza di coppe alte porta a una cerimonia simposiaca particolare, nota nell'agro falisco, coppe che potrebbero avere avuto la stessa funzione della grande olla sostenuta da un holmos, che nell'agro falisco è anche largamente documentata[22]. Mette conto ribadire che i casi su notati di innovazione o conservazione di consuetudini si colgono in un atto cerimoniale come il banchetto (o il simposio), una manifestazione che coinvolge un gruppo di persone legate da un vincolo – di parentela o di clan – che attraverso questa manifestazione si connota e si qualifica socialmente.

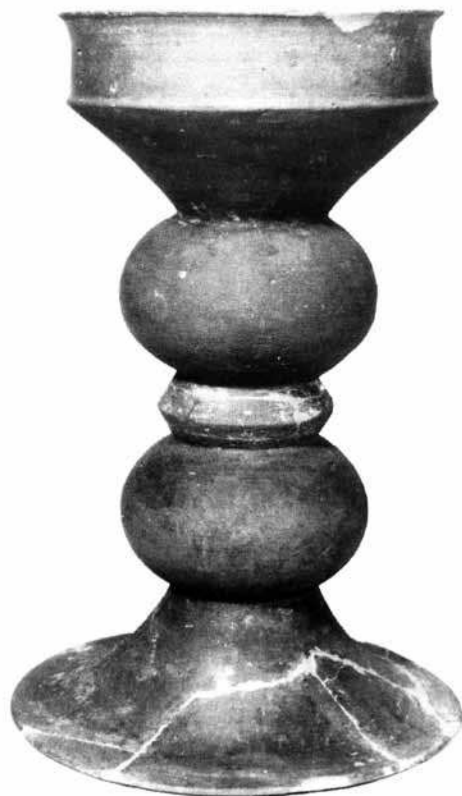


Fig. 2. Coppa dalla tomba della Maschera Pacini.

Lo scopo della presente nota è solo di proporre un problema, che può essere allargato e puntualizzato con lo studio del vasellame rinvenuto nelle tombe di Chiusi di età orientalizzante[23], un problema che, al di là dell'interesse specificamente archeologico, richiama questioni come, per menzionarne qualcuna, le forme di lavoro delle botteghe artigianali, le esigenze e il gusto della committenza, la mobilità etnica, l'integrazione sociale: tutte questioni di carattere generale, che contribuiscono a delineare il quadro del centro antico di Chiusi nel VII secolo a.C. in un aspetto più completo e più complesso, ma storicamente più concreto e più valido.

22 Tabolli 2013, 258-264.

23 Si pensi, ad esempio, al kantharos dal collo alto e anse a bastoncelli , il cosiddetto carchesion, che si rifà a un modello largamente noto nell'agro falisco e da qui diffuso in una vasta area dell'Italia centrale che va dalla costa tirrenica a quella adriatica e che è attestato sporadicamente anche nel territorio di Chiusi (Minetti 2004, 169, n. 38.1, fig. 45.1, tav. LXVII; 486).

## *Referenze bibliografiche*


BAGLIONE, M.P. 1986: "Il Tevere e gli Etruschi", S. Quilici Gigli (coord.), *Il Tevere e le altre vie d'acqua del Lazio Antico*, Roma, 124-142.

BARTOLONI, G. 1997: "Sulla provenienza degli «holmoi»", G. Bartoloni (coord.), *Le necropoli arcaiche di Veio* (Giornata di studio in memoria di Massimo Pallottino), Roma, 239-243.

BENEDETTINI, M.G. 1997 [1999]: "Note sulla produzione dei sostegni fittili dell'agro falisco", *Studi Etruschi* 63, 3-73.

BURANELLI, F. 1980: "Nota su un sostegno fittile geometrico da Veio", *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Antiquité* 92, 577-583.

CAMPOREALE, G. 2014: "Canthares métalliques et canthares d'impasto: modèles et/ou répliques", L. Ambrosini e V. Jolivet (coord.), *Le potiers d'Étrurie et leur monde: contacts, échanges, transferts. Hommages à Mario A. Del Chiaro*, Paris, 81-95.

CASCIANELLI, M. 2003: *La tomba Giulimondi di Cerveteri*, Città del Vaticano.

COLONNA, G. 1980: "*Parergon*. A proposito del frammento geometrico dal Foro", *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Antiquité* 92, 591-605 (= *Italia ante Romanum Imperium*, Pisa-Roma 2005, 877-885).

GEMPELER, R.D. 1974: *Die etruskischen Kanopen*, Einsiedeln.

HALL DOHAN, E. 1942: *Italic Tomb-Groups in the University Museum*, London-Oxford.

MARTELLI, M. (coord.) 2000: *La ceramica degli Etruschi*, Novara[2].

MICOZZI, M. 1994: *«White-on-red». Una produzione vascolare dell'Orientalizzante etrusco*, Roma.

MINETTI, A. 2004: *L'Orientalizzante a Chiusi e nel suo territorio*, Roma.

PAOLUCCI, G. 2014: *Canopi etruschi. Le tombe con ossuari antropomorfi dalle necropoli di Tolle*, Roma.

PASQUI, A. 1894: "Delle tombe di Narce e dei suoi corredi", *Monumenti Antichi* IV, 399-548.

RATHJE, A. 1983: "A Banquet Service from the Latin City of Ficana", *Analecta Romana Instituti Danici* 12, 7-29.

SCIACCA, F. 2005: *Patere baccellate in bronzo. Oriente, Grecia, Italia in età orientalizzante*, Roma.

SIGFRIED, A. 1986: "Ein Holmos mit Greifenprotomenlebes: zur Frage des Verhältnisses zwischen Calefattoi und Holmoi", J. Swaddling (coord.), *Italian Iron Age Artefacts in the British Museum*, London, 249-255.

SIRANO, F. 1995: "Il sostegno bronzeo della tomba 104 del Fondo Artiaco di Cuma e il problema dell'origine dell'holmos", AA.VV., *Studi sulla Campania preromana*, Roma, 1-50.

TEN KORTENAAR, S. 2011: *Il colore e la materia. Tra tradizione e innovazione nella produzione dell'impasto rosso nell'Italia medio-tirrenica (Cerveteri, Veio,*Latium Vetus*)*, Roma.

ZINDEL, C. 1987: *Frühe etruskische Keramik*, Zürich.

# *Un'iscrizione neopunica su un frammento di ceramica a vernice nera dal santuario di Via Malta a Cagliari*

Maria Adele Ibba
Cagliari
Paolo Xella
Roma-Pisa

Nel 1938 durante lavori di sistemazione edilizia condotti nel centro di Cagliari furono scoperti i resti di un edificio templare interpretato inizialmente come punico[1]. Il santuario era costituito da un tempio tetrastilo su podio con cavea teatrale antistante, circondato da uno spazio forse adibito a giardino, con un pozzo nella parte occidentale[2], e delimitato almeno su tre lati da un muro di cinta[3].

Gli studi di Arthur Hanson[4] sul teatro-tempio di area centro italica e l'analisi degli elementi "punici" condotta successivamente da Simonetta Angiolillo[5] hanno chiarito come per la sua planimetria esso vada inserito tra i santuari di area centro-italica. In particolare, i confronti più stringenti sarebbero con il tempio di *Iuno* a Gabi e di *Hercules Victor* a Tivoli[6].

Interpretato in base ai nuovi studi come di età tardo repubblicana, esso sorgeva in un'area nella quale si ipotizza fosse localizzato il Foro romano.

L'importanza che questo santuario riveste negli studi per la ricostruzione della fase tardo-repubblicana di *Carales* è dovuta al fatto che esso fornisce elementi utili alla comprensione dello status sociale della città, in un periodo nel quale non sono molto chiari i rapporti tra la componente punico-sarda e quella romano-italica[7].

L'immagine di un tempio tetrastilo e la legenda VENERIS KAR(ales) nel recto di un conio monetale raffigurante i due sufeti ARISTO e MUTUMBAL RICOCE (*filius*) come indicato nella legenda, ha fatto associare con buone argomentazioni la moneta al tempio di Via Malta[8]. Una tale associazione oltre a fornire un'immagine del tempio[9], unico caso per la Sardegna romana, e la dedica alla divinità, riveste una notevole importanza per la raffigurazione dei due sufeti che indicherebbe lo *status* di *civitaslibera* della

1 Mingazzini 1949; Mingazzini 1952a; Mingazzini 1952b.

2 Il pozzo era ricolmo di numerosi frammenti ceramici e di coroplastica inquadrabili in un arco cronologico tra la fine del IV- inizi III e il I secolo a.C. In esso si poterono distinguere due fasi di costruzione, l'ultima delle quali fu realizzata in occasione della costruzione del tempio (Mingazzini 1949, 219-220 e da ultimo Ibba 2012, 212-213 con bibliografia precedente).

3 Mingazzini 1949, 223; interpretato da Bonetto 2006, 263 come "triportico esteso a recintare lo spazio in cui era compreso il tempio" con un ingresso laterale come a Gabi e a Tivoli.

4 Hanson 1959, 29-36.

5 Angiolillo 1986-1987, 57-81.

6 Hanson 1959, 32-33. Angiolillo 1986-1987, 63-65. Bonetto 2006, 263.

7 Ibba 2012, 206 con bibliografia precedente.

8 Grant 1969, 149-150; Piras 1996, 66; Zucca 2004, 86-87, con datazione al 38 a.C. circa; Porrà 2007, 55-56, con datazione 42-36 a.C.

9 L'immagine del tempio sulla moneta, infatti, è stata interpretata come quella di un edificio sacro di rilevante importanza nella Carales repubblicana e che di conseguenza doveva sorgere nel Foro, il cuore commerciale e politico della città.

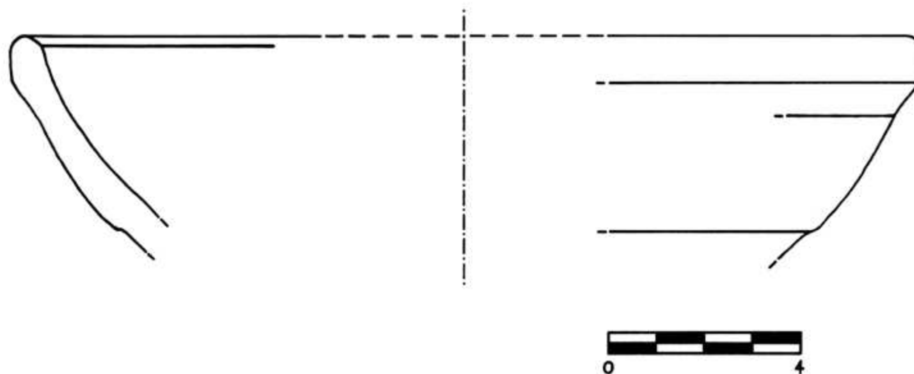



Fig. 1. Cagliari, Via Malta: frammento di coppa a vernice nera. Dis. Ibba.

comunità sardo-punica, mentre quella del tempio di tipo centro-italico richiamerebbe lo status di *oppidum civium romanorum* che Cesare avrebbe concesso a Carales a seguito dell'aiuto fornito dalla città durante le guerre civili[10]. Il tempio sarebbe stato costruito per volontà dei ricchi *mercatores* italici che sappiamo essere attivi in questa città[11].

Per quanto riguarda i materiali rinvenuti[12], si può asserire che i più antichi sembrano ben inserirsi nelle fasi iniziali di vita del santuario la cui costruzione viene fatta risalire intorno alla metà o alla seconda metà del II secolo a.C.[13] Tra questo periodo e gli inizi del I secolo a.C. si inquadrano i tre frammenti, combacianti, di ceramica a vernice nera sulla cui superficie esterna è stata graffita l'iscrizione neopunica oggetto di questo contributo. I tre frammenti sono pertinenti alla parte superiore di una coppa (Fig. 1) della quale conservano parte dell'orlo e della vasca[14]. Per quanto le caratteristiche tecniche la facciano ritenere un prodotto di campana A, il fatto che si conservino solo l'orlo e una porzione di parete rende difficile l'attribuzione a un tipo morfologico già noto per questa classe[15].

L'iscrizione in caratteri neopunici, graffiti dopo cottura, è completa nella parte iniziale, mentre manca un numero imprecisabile di segni nella parte finale (Fig. 2). L'epigrafe presenta problemi a vari

10 Porrà 2007, 54-55, 61.
11 Porrà 2007.
12 Non considerando quelli rinvenuti all'interno del pozzo (vedi nota 2) per lo più pertinenti a fasi precedenti la costruzione del tempio. I materiali sono attualmente in fase di studio da parte della scrivente.
13 Ibba 2012 con bibliografia precedente.
14 I frammenti furono pubblicati separatamente da Mingazzini (Mingazzini 1949, 254-256 nn. 82, 92 fig. 30 a, m) che li inserì tra i materiali rinvenuti "nel resto del santuario", cioè al di fuori dal pozzo punico. Dai disegni editi si evince che inizialmente i frammenti erano due, uno dei quali, ha subito in seguito una ulteriore frattura. I tre frammenti di coppa hanno un corpo ceramico ben depurato, a frattura quasi regolare, di colore nocciola (HUE 2.5 YR 6.6 - light red); la superficie si presenta porosa, con segni di tornitura evidenti soprattutto all'esterno; la vernice è nera, opaca, sottile. Sono presenti numerose abrasioni. Diametro ricostruito: 18,8; altezza residua: 4,8; larghezza: 10,5; spessore parete: 0,8. L'orlo è leggermente appiattito all'interno e sagomato all'esterno. La parete curvilinea nella parte inferiore esterna presenta una risega. All'esterno sono incisi nove (?) segni in caratteri neopunici.
15 Non si può escludere che possa trattarsi di una produzione locale che si rifà alla campana A. Ringrazio Carlo Tronchetti per aver discusso con me su questo pezzo e per avermi fornito preziosi consigli.



Fig. 2. Cagliari, Via Malta: particolare dell'iscrizione graffita sul frammento di coppa. Foto Ibba.

livelli: l'individuazione del numero delle lettere e, di conseguenza, la suddivisione delle parole, come la sua interpretazione. Qui di seguito se ne fornisce uno studiopreliminare, riservandoci futuri (e necessari) approfondimenti.

Per quanto riguarda il numero delle lettere leggibili, potrebbe trattarsi di nove segni, ma anche questa affermazione è soggetta a cautela. Subito a ridosso di un *aleph*, infatti, vi è un segno verticale atratto piùleggero rispetto agli altri, con andamento curvilineo dall'alto verso il basso piegante un poco a sinistra, e non è facile decidere di che si tratti. Se non è un semplice graffio, ma una lettera, potrebbe essere *lamed,* anche se essa non presenta l'inclinazione consueta (qualche esempio di questa forma tuttavia è reperibile, nella scrittura corsiva dipinta); oppure, in linea teorica, anche *pe*, *nun* o al limite *taw* potrebbero essere presi in considerazione.

Come già accennato, si individua poi chiaramente *aleph*, quindi *resh* e poi un grande *gimel*. Dopo *gimel* vi è probabilmente una piccola abrasione e la quinta (?) lettera sembra da individuarsi in *mem* (l'eventualità di avere qui un *aleph* diverso dal precedente mi pare da escludere, trattandosi dello stesso testo). Per la sesta (?) lettera, due appaiono le ipotesiproponibili: che si tratti di un *he*, seguito da un'altra (settima?) lettera (in questo caso *waw*, *kaf* o *pe*; ma anche *taw* non può del tutto escludersi a priori); ovvero,ma meno verosimilmente, che si tratti di un *ḥet*, il cui terzotrattosarebbe un po' più discosto da quello centrale. Detto della settima(?) lettera, l'ottava (?) lettera potrebbe essere *zain* o *shin*, mentre l'ultima lettera leggibile (come detto, l'iscrizione doveva proseguire) è forse quel che resta di un *ṭeṭ*. Impossibile stabilire quanto fosse estesa la parte di testo mancante.

Su questa base, dichiaratamente molto ipotetica, ecco una possibile ipotesi di trascrizione:

*l*(?)*ʾrgmh w/k/p z/šṭ...*

Ben si comprende come non vi siano le condizioni per proporre una traduzione d'insieme. Tuttavia, un elemento abbastanza probabile sembra enucleabile dal testo, e cioè la menzione del termine *ʾrg*(al singolare) o eventualmente *ʾrgm* (al plurale), forse preceduto dalla preposizione *l* "per". Si tratta di

un termine già bene attestato nel lessico fenicio, che designa un addetto alla tessitura[16], e questo dato è di per sé suscettibile di gettare qualche lucesulla natura del documento.

Per quanto riguarda il resto dell'iscrizione, tutto è molto ipotetico. Se –*m* fosse la desinenza plurale di *ʾrg*, si avrebbe forse l'*incipit*: "(per) i tessitori"; altrimenti, si avrebbe "(per) il tessitore", con m prima lettera della parola seguente.

Considerando la sequenza delle possibili lettere, non è consigliabile avventurarsi in congetture. Possiamotuttavia dire che, nel caso del plurale, dopo l'espressione "per i tessitori", la *he* seguente potrebbe essere l'articolo, preposto a un termine identificabile forse come *pšṭ*o *kšt*. Nel primo caso, non si può non pensare a "lino", che tuttavia è in fenicio *pšt*, con un *taw* e non un *ṭeṭ* come terza lettera[17]. La difficoltà è seria, ma forse non insormontabile, specie trattandosi di neopunico[18]. Dal momento che altre possibili alternative di lettura e interpretazione aprono scenari ancora più incerti[19], è opportuno fermarci qui.

A conti fatti, e con ogni prudenza, il riscontro di "tessitore/i" (e forse, ma su un piano assai più ipotetico, di "lino") costituisce un dato sufficientemente indicativo per individuare la natura amministrativo-commerciale del nostro documento, il che si accorderebbe con il contesto storico-archeologico e cronologico di rinvenimento, cui l'iscrizione si armonizza anche dal punto di vista paleografico.

L'iscrizione risulta di particolare interesse per la comprensione del ruolo che il tempio di via Malta dovette rivestire nel tessuto urbano di *Carales* in età tardo repubblicana. Il riferimento a un prodotto o a un artigiano, infatti, non può non richiamare pratiche commerciali che dovevano compiersi all'interno o nelle adiacenze del santuario, considerata anche la sua posizione in un'area nella quale si ipotizza fosse localizzato il Foro[20] e a poca distanza dallo scalo portuale. L'attestazione di pratiche commerciali, oltre alla tipologia architettonica tipica dell'area centro italica in età tardo-repubblicana[21], sarebbe una ulteriore conferma del ruolo che la categoria dei *negotiatores* e *mercatores* appartenente alla componente romano italica cittadina ebbe nella realizzazione e gestione del tempio in collaborazione con quella sardo-punica, il cui *status* di *civitas libera* sarebbe testimoniato dalla moneta con i sufeti di cui si è detto prima. A connessioni tra la sfera del sacro e quella commerciale riporterebbe anche una matrice proveniente dal pozzo che presenta una figura maschile con caduceo, interpretabile come Mercurio[22] verosimilmente destinata alla realizzazione di una figurina votiva da dedicare nel tempio.

16 Il termine è documentato in due iscrizioni da Cartagine, *CIS* I 344, 3 e 5703, 3: cf. *DNWSI* I, 102-103, s.v. *ʾrg*; per maggiori dettagli, cf. Xella 2010, 418.

17 Anche questo termine è attestato in due iscrizioni da Cartagine, la già citata CIS I 5703, 3 e 4874,1-2. Cf. *DNWSI* II, 947, s.v. *pšt*; per maggiori dettagli, cf. Xella 2010, 420.

18 È noto in neopunico qualche caso di incertezza nella resa di consonanti tenui ed enfatiche, adducibili come confronto dell'eventuale oscillazione taw/ṭet: cf. *PPG*³, § 39, p. 23. Ringrazio Maria Giulia Amadasi per un proficuo scambio di idee in proposito.

19 Occorre, tra l'altro, tener presente che se –m non è la desinenza plurale, potrebbe aversi un termine appunto iniziantesi con tale lettera (antroponimo, toponimo o altro) di cui non è possibile qui neppure ipotizzare la natura.

20 Ghiotto 2004, 60, 64-66.

21 D'Alessio 2011, 58-60 e nota 33.

22 Il personaggio fu interpretato inizialmente come Adone morente (Angiolillo 1986-1987, 70-71, tav. I, fig. 2-3), ma un nuovo calco, eseguito di recente nell'ambito del riesame dei materiali, ha permesso la nuova lettura che sarà presentata in uno specifico contributo. Sulle ipotesi relative al culto praticato nel tempio si rimanda alla sintesi in Ibba 2004, 121-123 e nota 78; dubitativa la posizione di Tomei 2008, 88-99.

## *Bibliografia*

Angiolillo, S. 1986-1987: "Il teatro-tempio di Via Malta a Cagliari: una proposta di lettura", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Perugia* XXIV (n.s. X), 1, 57-81.

Bonetto, J. 2006: "Persistenze e innovazioni nelle architetture della Sardegna ellenistica", M. Osanna; M. Torelli (coords.), *Sicilia ellenistica, consuetudo italica. Alle origini dell'architettura ellenistica d'Occidente*, Atti del Convegno (Spoleto, 5-7 novembre 2004), Roma, 257-270.

*CIS*: *Corpus Inscriptionum Semiticarum*.

D'Alessio, A. 2011: "Spazio, funzioni e paesaggio nei santuari a terrazze italici di età tardo-repubblicana. Note per un approccio sistemico al linguaggio di una grande architettura", E. La Rocca, e A. D'Alessio, (coords.) *Tradizione e innovazione. L'elaborazione del linguaggio ellenistico nell'architettura romana e italica di età tardo-repubblicana*, Roma, 51-86.

*DNWSI*: Hoftijzer, J- Jongeling, K., *Dictionary of the North-West Semitic Inscriptions*, I-II, Leiden/New York/Köln, 1995.

Ghiotto, A.R. 2004: *L'architettura romana nelle città della Sardegna*, Roma.

Grant, M. 1969: *From imperium to auctoritas: A Historical Study of aes Coinage in the Roman Empire*, Cambridge.

Hanson, J.A. 1959: *Roman Theater-temples*, Princeton.

Ibba, M.A. 2004: "Nota sulle testimonianze archeologiche, epigrafiche e agiografiche delle aree di culto di *Karalì* punica e di *Carales* romana", *Aristeo. Quaderni del Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-artistiche dell'Università degli Studi di Cagliari*, I.1, Cagliari, 113-145.

Ibba, M.A. 2012: "Il santuario di via Malta a Cagliari: alcune riflessioni", S. Angiolillo; M. Giuman; C. Pilo, (coords), *Meixis. Dinamiche di stratificazione culturale nella periferia greca e romana, Atti del Convegno Internazionale di Studi "Il sacro e il profano" (Cagliari 5-7 maggio 2011)*, Roma, 205-215.

Mingazzini, P. 1949: "Cagliari. Resti di un santuario punico e di altri ruderi a monte di Piazza del Carmine", *Notizie degli Scavi di Antichità*, 213-274.

Mingazzini, P. 1952a: "Sul tipo architettonico del tempio punico di Cagliari", *Studi Sardi* X-XI, 161-164.

Mingazzini, P. 1952b: "Il santuario punico di Cagliari", *Studi Sardi* X-XI, 165-168.

Piras, E. 1996: *Le monete della Sardegna dal* IV *secolo a.C. al 1842*, Sassari.

Porrà, F. 2007: "*Karales*: analisi del processo di promozione a città romana", *Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Cagliari* LXII (n.s. XXV), 45-69.

*PPG*[3]: Friedrich, J- Röllig, W., *Phönizisch-punische Grammatik*, 3. Auflage, neu bearbeitet von Maria Giulia Amadasi Guzzo, unter Mitarbeit von Werner R. Mayer, Roma 1999.

Tomei, D. 2008: *Gli edifici sacri della Sardegna romana: problemi di lettura e di interpretazione*, Ortacesus.

Xella, P. 2010: "Su alcuni termini fenici concernenti la tessitura (Materiali per il lessico fenicio – V)", M.G. Biga, M. Liverani, (eds.), *Ana turri gimilli. Studi dedicati al Padre Werner J. Mayer S.J. da amici e allievi* (Quaderni di Vicino Oriente, 5), Roma, 417-424.

Zucca, R. 2004: Sufetes Africae et Sardiniae. *Studi storici e geografici sul Mediterraneoantico*, Roma.

# *Amuletos egipcios y amuletos de iconografía egipcia ¿Prototipos y derivaciones?*

María José López-Grande
Universidad Autónoma de Madrid

Ricardo Olmos, conocedor de mi interés por los amuletos y otros objetos relacionados con la magia del Egipto faraónico, me recomendó hace ya años una lectura entrañable: *The Story of the Amulet,* de E. Nesbit, relato publicado por primera vez en Londres en 1906, por la casa editorial T. Fisher Unwin.

Sirva el recuerdo de esa agradable lectura y de otras muchas por él sugeridas para dedicarle las páginas que siguen, en agradecimiento a su constante amabilidad y a la generosidad con la que siempre ha compartido sus enormes conocimientos.

## *Los amuletos egipcios y su poder mágico*

A lo largo del amplio periodo que comprende la historia del Egipto faraónico (*c.* 3100-30 a.C.), la población que habitaba las tierras del Nilo hizo un amplio uso de los amuletos[1]. Era éste un hábito cultural que hundía sus raíces en el período predinástico previo a la etapa faraónica[2], una práctica notablemente intensificada a lo largo del llamado Tercer Periodo Intermedio (dinastías xxi-xxv, *c.* 1069-656 a.C.) y durante la Época Baja (dinastías xxxi-xxx, 664-332 a.C.).

Los amuletos son objetos de pequeño tamaño, realizados en materiales y formas diversas, por lo general provistos de un apéndice de sujeción que permite portarlos suspendidos, a modo de colgante. Los antiguos egipcios los consideraban piezas mágicas, capaces de procurar protección tanto en la existencia terrenal como en la vida eterna. Los usaron con la esperanza de evitar las adversidades y los peligros del devenir cotidiano, y los llevaron a sus tumbas para asegurar la protección en la eternidad. Hallazgos de estos objetos son especialmente abundantes en las necrópolis egipcias pero la arqueología también los ha documentado en contextos domésticos[3].

Según las creencias egipcias, la eficacia de estos pequeños objetos derivaba de la fuerza mágica que de ellos emanaba. Eran considerados pequeños receptáculos que albergaban la esencia de un espíritu capaz de atraer el favor de los dioses y de evitar, gracias a su poder prodigioso, los peligros y las calamidades. Desde el propio amuleto la fuerza mágica que en él residía se transmitía a su portador y le beneficiaba. Era por tanto preceptivo que éste portara el amuleto sobre su cuerpo, en contacto con la parte de la anatomía señalada como idónea en las prescripciones establecidas, pues así el amuleto acrecentaba su eficacia. Era necesario además observar ciertas reglas referidas al uso de materias primas concretas en

1 Petrie 1914; Müller-Winkler 1987.
2 Andrews 1994, 8-11.
3 Spencer 1993, 35; Spencer 1996, 77.

la elaboración de estos objetos, pues solo ciertos materiales hacían que el amuleto adquiriera y ejerciera todo su poder; el recitado de formulas mágicas especificas también era requerido.

Estas y otras muchas nociones referidas a los amuletos, a su uso, competencias y efectividad, aparecen en numerosas referencias textuales egipcias. En este sentido son especialmente válidos diversos *corpora* de literatura funeraria como los Textos de las Pirámides, los Textos de los Sarcófagos y el Libro de los Muertos, pero también otros muchos documentos de carácter mágico y médico e incluso ciertas narraciones literarias[4]. En diferentes pasajes estas fuentes ofrecen una rica información que pone a nuestra disposición múltiples alusiones referidas a los formatos, materiales y colores de los amuletos, a los dioses o conceptos divinos que invocaba su poder mágico, e incluso prescripciones establecidas en relación a su uso adecuado, además de encantamientos o conjuros que en ocasiones era preciso recitar para acrecentar el poder mágico de estas piezas.

Las fuentes egipcias nos proveen incluso de algunas relaciones de amuletos realizadas sobre distintos soportes. Entre ellas cabe destacar una tabla de madera datada en el Reino Nuevo (*c.* 1550-1069 a.C.), la llamada *Kennard-tablet,* interesante documento que perteneció al Museo de Berlín[5], tristemente desaparecida en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial. En la *Kennard-tablet* se relacionaban en escritura jeroglífica los materiales con los que habían de ser elaborados diferentes tipos de amuletos, de ahí su enorme interés[6].

Otra interesante relación de este tipo de piezas es la lista de setenta y cinco amuletos con sus respectivas ilustraciones y referencia a sus denominaciones concretas, incluida en el verso del Papiro MacGregor, documento de temática funeraria datado en Época Baja (dinastías XXVI-XXX, 665-332 a.C.), conservado en el Museo Británico de Londres[7].

Es asimismo importante la enumeración de amuletos que se indica en el templo dedicado a la diosa Hathor en Dendera, en el Alto Egipto, en una inscripción de Época Ptolemaica atribuible a los reinados de Ptolomeo XII Auletes, 80-51 a.C., o al de su hija Cleopatra VII, 51-30 a.C. Esta relación, tallada en bajo relieve en una de las estancias del templo, permite reconocer la descripción de ciento cuatro amuletos destinados a ser colocados como elementos protectores entre los vendajes de las momias[8].

Por su parte las fuentes iconográficas ofrecen una rica información en las numerosas representaciones que nos enseñan cómo estas pequeñas piezas eran portadas por aquellos que suponemos sus propietarios y beneficiarios de su poder mágico. Estas imágenes nos permiten identificar muchos de los modelos constatados en el amplio repertorio formal de los amuletos, pero también conocer algunos modelos que aparecen en las representaciones y que sin embargo, quizá debido al carácter efímero de sus materiales, no han llegado físicamente hasta nosotros[9].

## *Diseños y materias primas de los amuletos egipcios*

Los estudios realizados sobre los propios amuletos pero también sobre un amplio conjunto de fuentes iconográficas y textuales, han permitido establecer y organizar en tipologías la acusada diversidad

4 López-Grande *et alii* 2014, 17-20.
5 Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, ÄM 20600.
6 Malaisse 1973, 33.
7 British Museum, EA 10479; Mosher 2001, 4.
8 Andrews 1994, 7, fig. 1.
9 López-Grande *et alii* 2012, 51-60.

de motivos que presentan estas piezas. La bibliografía científica ha agrupado esta variedad de diseños en diferentes categorías referidas a la morfología de estos objetos[10]. Existen ejemplares cuyas formas representan elementos vegetales, tanto plantas como semillas; otros muestran animales cuyas especies en muchos casos están vinculadas con divinidades especificas. Son así mismo abundantes las imágenes antropomorfas o híbridas de dioses o de los atributos iconográficos que permiten la identificación de ciertas deidades, así como partes de la anatomía humana y enseres creados por el hombre como recipientes, adornos, insignias reales, edificios, herramientas, etc., reproducidos en miniatura. Un interesante modelo tiene forma de placa rectangular o cuadrangular, sirviendo sus superficies de soporte a motivos iconográficos dispuestos en el recto o el verso del objeto, o en ambos.

Como ya se ha señalado, los materiales en los que estas pequeñas piezas fueron elaboradas son también muy diversos, ofreciendo colores distintos que suelen relacionarse en las prescripciones conocidas con las formas representadas a la vez que con las competencias protectoras que les eran atribuidas. Diferentes fuentes documentales como el Papiro MacGregor, la *Kennard-tablet* o la lista de Dendera, indican materiales sofisticados como oro, turquesa, malaquita, feldespato verde, cuarzo blanco, amatista, lapislázuli, alabastro, hematita, jaspe y otros productos de los que se desconoce su traducción exacta. En todos las denominaciones para las se conoce su traducción se trata de materiales nobles. Es posible que es estas listas se estén indicando las materias más deseables para ser utilizadas. Probablemente, este requerimiento sólo era posible en los ejemplares destinados a los grupos más favorecidos de la sociedad egipcia, y coexistiría con la elaboración desde antiguo de amuletos en materiales más asequibles como el hueso, la esteatita y en particular la denominada fayenza egipcia[11], todos ellos bien documentados en los ejemplares hallados. Otras piedras semipreciosas utilizadas en la elaboración de amuletos son la cornalina y la serpentina. También se utilizó la plata y se tiene constancia del uso de materias perecederas como telas, papiro, cordeles, plantas, cera y resina entre otras.

### *Amuletos egipcios y amuletos de iconografía egipcia*

El poder mágico y protector de estos pequeños objetos trascendió los límites geográficos de Egipto e hizo que el uso de algunos modelos de amuletos egipcios, no de todo su repertorio formal, se divulgara a lo largo del primer milenio a.C. por amplias zonas del Próximo Oriente Asiático y del ámbito mediterráneo.

En este uso de amuletos egipcios fuera de Egipto hay una clara elección de modelos, una selección que sin duda parece intencionada y que evita aquellos amuletos con una finalidad clara en el ritual funerario egipcio, como los que presentan dos dedos humanos, utilizados para cubrir la incisión abdominal que se practicaba a los cadáveres en proceso de momificación para la extracción de las vísceras[12], o la representación de las cuatro divinidades conocidas como “los cuatro hijos de Horus” que se ocupaban de proteger las vísceras del difunto durante la eternidad[13]. No se evitan sin embargo otros modelos que tienen un sentido de protección más amplio aunque fueran también usados en Egipto en el ámbito funerario, como las imágenes de divinidades protectoras como Isis, Hathor o Thot, entre otras.

10 Petrie 1914; Müller-Winkler 1987; Andrews 1994; Herrmann 1994, 2004, 2006; López-Grande *et alii*, 2014.
11 Nicholson y Peltenburg 2000, 177-194.
12 Andrews 1994, fig. 64, h.
13 Andrews 1994, 46, fig. 50.



Fig. 1- Amuleto de fayenza representado a la diosa egipcia Taweret. Hallado en Ibiza. Museo Arqueológico de Ibiza y Formentera, MAEF 6741.



Fig. 2- Amuleto de fayenza representado a la diosa egipcia Isis *curótrofa*. Hallado en Ibiza. Museo Arqueológico de Ibiza y Formentera, MAEF 603/1.

En Palestina/Israel, el uso de amuletos de apariencia genuinamente egipcia es conocido desde al menos el siglo XIII a.C.[14]. Su presencia se va haciendo más generalizada en diversos enclaves de la zona próximo oriental a lo largo del primer milenio a.C. La abundancia de estas pequeñas piezas en ese territorio coincide en un primer momento con una significativa revitalización del comercio entre Egipto y la costa sirio-palestina impulsada por los fenicios en los siglos VIII-VII a.C.[15]. y advierte de un interés en estos pequeños objetos por parte de las poblaciones autóctonas. Una situación favorable a los intercambios comerciales parece haberse mantenido entre Egipto y ese territorio durante las dos dinastías siguientes, la XXVI, saíta[16], y la XXVII (525-359 a.C.), persa, cuyos monarcas aqueménidas integraron Egipto en el am-

14 Herrmann 1994 y 2002, 2006, *passim*
15 Hölb 1986, 197.
16 Leclant 1968, 9-31.

plio imperio que gobernaban. A lo largo de todo el periodo (siglos VIII-IV a.C.) parece haber existido una importante demanda de estos objetos, a la vista de los numerosos hallazgos documentados en la zona[17].

Simultáneamente, amuletos similares a aquellos llegados al levante mediterráneo comienzan a ser frecuentes en diversos enclaves de la isla de Chipre y del Mediterráneo centro-occidental, con abundantes ejemplos hallados en Cartago, Útica y Kerkuán entre otros enclaves norteafricanos, además de en Malta, Sicilia, Cerdeña, Ibiza y diversos yacimientos de la Península Ibérica[18]. Algunas de estas piezas se corresponden perfectamente con ejemplares genuinamente egipcios (Fig. 1) mientras que otras denotan ciertas diferencias: éstas pueden apreciarse en los materiales utilizados en su elaboración, o en el resultado final de los objetos que si bien siguen de cerca los modelos egipcios atendiendo a su misma iconografía presentan en algunos ejemplares detalles de tamaño, volumen o diseño que les alejan de los prototipos originales (Fig. 2). Se trata de variantes no estrictamente iconográficas aunque sí de soluciones estéticas distintas[19]. Son estos ejemplares algo diferentes a los prototipos egipcios los que preferimos denominar amuletos de iconografía egipcia, evitando la denominación más comprometida de amuletos egipcios.

Cabe pensar que aquellos objetos que aun siendo fieles a la iconografía egipcia se alejan de los diseños originales, fueran derivaciones de los modelos originales realizadas en talleres localizados fuera de Egipto; también podría tratarse de producciones egipcias realizadas específicamente para la exportación, de ahí sus diferencias con otros ejemplares concebidos para un uso local egipcio, cuya tradición quizá fuera más exigente o tradicional en relación a los modelos originales.

El estudio de estas posibles derivaciones de los amuletos genuinamente egipcios es excesivamente complejo para resolverlo en estas páginas; sí queremos llamar la atención sobre el mismo, dado el interés que suscita y las muchas implicaciones que conlleva. Su investigación parece requerir el análisis pormenorizado de cada uno de los tipos en los que estas diferencias pueden apreciarse, según hemos ido viendo en la investigación que hasta ahora en este sentido llevamos realizada[20] de los materiales en ellos utilizados y las soluciones estéticas incorporadas a modelos iconográficos egipcios de tradición muy antigua y eficacia protectora reconocida.

17 Herrmann 1994, 2002 y 2006, *passim*.
18 López-Grande *et alii* 2014, *passim*.
19 Velázquez. *et alii* 2012, 79-88.
20 López-Grande y Velázquez, 2011-2012, 509-523; Velázquez *et alii* 2012, 79-88; López-Grande *et alii* 2014, 14, 51-87.

## *Bibliografía*


Andrews, C. 1994: *Amulets of Ancient Egypt,* London.

Herrmann, Ch. 1994: *Ägyptische Amulette aus Pälastina/Israel,* Orbis Biblicus et Orientalis 138, Fribourg.

Herrmann, Ch. 2002: *Ägyptische Amulette aus Pälastina/Israel Band II,* Orbis Biblicus et Orientalis 184, Fribourg.

Herrmann, Ch. 2006: *Ägyptische Amulette aus Pälastina/Israel Band III,* Orbis Biblicus et Orientalis, Series Archaeologica 24, Fribourg.

Hölb, G. 1986: "Egyptian fertility magic within Phoenician and Punic culture", A. Bonanno (ed.), *Archaeology and Fertility Cult in the Ancient Mediterranean,* Amsterdam, 197-205.

Leclant, J. 1968: "Les relations entre l'Égypte et la Phénicie du voyage d'Ounamon à l'expédition d'Alexandre", W. A. Ward (ed.), *The role of the Phoenicians in the Interaction of Mediterranean Civilization,* Beirut, 9-31.

López-Grande, M.J. y Velázquez, F. 2011-2012: "Amuletos-placa de iconografía egipcia: el modelo vaca/udjat en el ámbito fenicio-púnico", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la UAM* 37-38, Vol. ii, 509-523.

López-Grande, M.J., Velázquez, F., Mezquida, A. y Fernández, J.H. 2012: "Algunos ejemplos de representaciones de amuletos en la plástica egipcia: Reino Antiguo-Reino Nuevo", A. Agud, A. Cantera, A. Falero, R. El Hour, M.A. Manzano, R. Muñoz y E. Yildiz (eds.), *Séptimo centenario de los estudios orientales en Salamanca,* Estudios Filológicos 337, Salamanca, 51-60.

López-Grande, M.J. *et alii*, 2014: *Amuletos de iconografía egipcia procedentes de Ibiza,* Treballs del Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera, 69, Eivissa.

Malaise, M. 1973 : «La pierre nmḥf et son identification avec le défunt dans le Livre des Morts», *Chronique d'Égypte* 48, Fasc. 95, 26-35.

Mosher, M. 2001: *The Papyrus of Hor* (BM EA 10479) *with Papyrus MacGregor: The Late Period tradition at Akhmim,* London.

Müller-Winkler, C. 1987: *Die Ägyptischen Objekt-Amulette, Orbis Biblicus et Orientalis* 5, Friburg.

Nesbit, E. 1906: *The Story of the Amulet,* London.

Nicholson, P. y E. Peltenburg, 2000: "Egyptian faience", P. Nicholson and I. Shaw (eds.), *Ancient Egyptian Materials and Technology,* Cambridge, 177-194.

Petrie, W.M.F. 1914 (reimpr. 1972): *Amulets Illustrated in the Egyptian Collection in University College London,* London.

Spencer, J. 1993: *British Museum Expedition to Middle Egypt. Excavations at El-Ashmunein III,* London.

Spencer, J. 1996: *Excavations at Tell el-Balamun 1991-1994,* London.

Velázquez, F., López-Grande, M.J., Mezquida, A. y Fernández, J.H. 2012: "Amuletos de Isis *curótrofa* en el Mediterráneo fenicio-púnico. Producciones egipcias y/o elaboraciones locales", A. Agud, A. Cantera, A. Falero, R. El Hour, M.A. Manzano, R. Muñoz y E. Yildiz (eds.), *Séptimo centenario de los estudios orientales en Salamanca,* Estudios Filológicos 337, Salamanca, 79-88.

# *Alcuni* Aegyptiaca *del Museo Kircheriano*

Beatrice Palma Venetucci
Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata'

Un manoscritto *inedito* di Georg Zoega, corredato da preziosi disegni, da me presentato in occasione del Convegno tenutosi a Bologna e Roma a ottobre scorso[1], si rivela di grande importanza in quanto, oltre ad ampliare le nostre conoscenze sugli *Aegyptiaca* del Museo Kircheriano, fornendo minute e dettagliate descrizioni degli oggetti, permetterà di rintracciare alcuni di essi: tipi assai diffusi tra i collezionisti, ma purtroppo dispersi a partire dal 1874 tra il Museo Egizio di Torino, quello di Firenze, il Museo Nazionale Romano, il Museo Egizio in Vaticano, di Villa Giulia e di Palazzo Venezia[2]. Nonostante sia stato edito un primo catalogo nel 1678 non si sono tuttavia potuti identificare con sicurezza gli oggetti appartenuti al Kircher; numerosi acquisti si succedettero infatti anche dopo la sua morte[3].

Nel museo di Attanasio Kircher (1602-1680) si riflette la cultura poliedrica del suo ideatore, avviato da Claude Fabri de Peiresc alla conoscenza delle lingue orientali e alla decifrazione dei geroglifici. Il museo enciclopedico delle meraviglie creato nel Collegio Romano aveva l'intento di sorprendere il visitatore al primo colpo d'occhio, ma con uno scopo didattico: le antichità "riportate alla luce dai tenebrosi recessi della Terra" erano raccolte come testimonianza della vita materiale e sociale, degli usi quotidiani, dei rituali funerari e degli aspetti religiosi. Nel *Museo Kircheriano*, di cui possediamo i cataloghi del De Sepibus, del Buonanni, del Contucci, oltre ad oggetti greci, ebraici, vi erano antichità assire, romane, paleocristiane, strumenti scientifici, reperti naturalistici ed etnografici che costituivano una collezione rara nel suo genere. Tra gli *aegyptiaca*, vi erano una mummia appartenuta a Pietro della Valle, una "clessidra" dall'Iseo del Campo Marzio[4], alcune statue magiche oggi al Museo Egizio di Torino[5], entrambe nell'*Oedypus Oegyptiacus*[6], una statuetta di Iside che allatta Horus[7], un canopo moderno copia di quello Chigi[8]. Tra gli *Orientalia* vi erano una Iside fitta di geroglifici, la "Isis multimammia" del Buonanni[9], descritta da

1 *The forgotten Scholar Georg Zoega,* Bologna – Roma 27-30 ottobre 2013.
2 Qui confluirono le imitazioni moderne di oggetti egizi e gli oggetti islamici: *Fascino dell'Oriente*, 2010, 68-69, 136 ss., 190 ss.
3 Ricordo le scoperte a seguito degli scavi effettuati nel Settecento nell'area della Villa Rufinella, i cui oggetti confluirono nel Museo Kircheriano*: Fascino dell'Oriente*, 2010, 68-69.
4 Palma Venetucci 1998, 788, fig.15.
5 Una delle quali ricomposta con il calco della parte inferiore di una statua recante la stele arpocratea del Museo Archeologico di Firenze: Palma Venetucci 2009b, 5-18, figg. 2-4.
6 Kircher 1652, III: 384, 502-503, 507-508.
7 Acefala, h 31 cm, in marmo è al Museo Nazionale Romano, Saletta dei Culti orientali, inv. 8683.
8 *Fascino dell'Oriente*, 2010, Cat.12, tav.VI : B. Cacciotti.
9 Buonanni 1709, tav. XVII; Paris, 2001, 328-333.

Zoega come Diana efesia[10], un Mitra[11], una mano in bronzo ornata di vari simboli: tartaruga, ariete, lucertola, rana e serpente[12].

Il manoscritto di Zoega menziona tra i venti *Aegyptiaca* perlopiù statuette di piccoli dimensioni, amuleti, intagli e cammei, oggetti d'uso tra cui uno specchio, vari bronzetti raffiguranti tipi assai diffusi (Anubi, Arpocrate, Bes, Osiride, Ptah, scimmie), alcune statuette marmoree tra cui uno scriba, alcune lastre a rilievo con divinità ibidocefala, antichità romane (18) tra le quali alcune statuette di Lari, animali, piccoli sarcofagi, are, oggetti decorativi[13].

Trascriviamo qui di seguito il manoscritto dello Zoega, corredandolo solo di alcune note di commento, seguendo l'ordine da lui seguito: prima i tredici bronzi, quindi una miscellanea che elenca anche le antichità romane, che qui tralasciamo[14]:



Fig. 1. Collezione Kircher, Statuetta in marmo di Iside che allatta Horus, Roma, Museo Nazionale Romano. Foto Museo.

> **1.** "creduta dal Contucci patera egizia, nel cui Museum Kircherianum se ne trova una stampa assai esatta, all'ultima tavola della prima parte, esattamente della medesima grandezza dell'originale[15]. Di questo strumento il quale è grosso e pesante, e di cui l'una facciata è in ogni riguardo simile all'altra sono qui apposte le misure. La grossezza della lastra ellittica sarà di circa 1/5 di oncia. Il manico è tondo e grosso e supera molto di peso la lastra. il pesantore [a] del tutt'assieme sembra ch'escluda l'uso da patera o da specchio; e la superiorità del peso del manico sembra impedire di crederlo mazza. Non mostra neppure alcuna disposizione d'essere stato ficcato in alcun manico di legno. [b] nel resto più ch'a tutt'altra cosa rassomiglia a uno specchio. Le facciate della lastra sono affatto lisce. L'ornato del manico consiste in due volti femminili molto larghi e piatti con delle orecchie bovine con un modio ossia una imposta vergata e poco alta sopra il vertice[16]. Le fattezze di questi volti sono egizie, e corrispondono a quelle delle teste simili nel capitello Borgiano e nei sistri. il fare è egizio grossolano, e sembra più originale di quello suole apparire nei sistri"[17].

10 Zoega, *Manoscritto*: *f. 184 o*, "Museo Kircheriano / Miscellanea, n. 21 Statuina di Diana efesia di bronzo dorato".
11 Idem, *ibidem*, "n. 4 statuetta di Mitra meno della metà del naturale nel solito costume ed atto".
12 Il Buonanni dice che fu trovata nel corso di lavori agricoli presso Isola Farnese, l'antica Veio: Buonanni, 1709, tav. XXV; Paris, 2001, 332, fig. 132. *Cf.* quella in collezione Bellori: *L'idea del bello,* 2000, 512-513, fig. 23 (G. Heres).
13 Zoega, *Manoscritto*: *f. 184 o*, Museo Kircheriano / Miscellanea, nn.14-24, 2, 4, 5, 8, 9,10, 13.
14 *Zoega*. *Fol.183 recto*: "Il Museo Kircheriano. Bronzi".
15 Contucci 1763, I, 95.
16 [a] Pesantezza.
[b] Cancellatura dello Zoega: ~~più ch'a.~~
Manico di specchio con la dea Hathor. Leospo, 1998, 617.
17 *Collezione Borgia*, 2001, 219-220, cat. XI.8. Numerosi sistri, strumenti musicali usuali nel rituale isiaco erano noti fin dal 1600: uno in collezione Bellori è oggi a Berlino, *Fascino dell'Oriente* 2010: 135, *L'idea del Bello*, 2000, 503-504, 522 (R. Bosso), quello Corsini rinvenuto negli scavi alla Villa Corsini sul Gianicolo è a Firenze Museo Egizio, v. Palma Venetucci 2000, 37, fig.27. Per un sistro da Cheronea con manico riccamente decorato con un capitello con l'erma bifronte della dea Hathor, poggiante su un Bes v. Bonanno 2008, 242, figg.7-9.

**2**. Amuleto greco-egizio. Figurina d'Anubide palliato con un ramo di palma sul braccio s.[18]

**3**. Pateco barbato, nudo col grembiale, la d. alzata colle dita rivolte in fuori. la s. appoggiata al fianco. Figurina di lavoro greco-egizio assai elegante[19].

**4**. Amuleto di lavoro egizio. Cebo [c] sedente col disco sopra la testa, avanti cui s'alza un serpentello[20].

**5**. Lavoro egizio andante, di mediocre grandezza, piuttosto piccolo. Arpocrate sedente senza sedia, ossia nella positura d'uno che si mette a sedere[21]. [d] L'indice della d. alla bocca, la s. spiegata accanto alla coscia. In testa porta la cuffia da sfinge, attorno all'orecchio d. il solito cincinno [e]. Sopra la fronte il serpentello. Sul vertice.

**6**. Lavoro a grandezza simile. Donna elurocefala [f] vestita all'uso egizio commune, sta portando appeso al braccio s. un secchietto ossia un canestrino a fondo convesso, ed applicando al petto la mano s. coperta da uno scudetto rappresentante una faccia corrosa ma che mi sembra leonina con disco serpentifero sopra il vertice e pettorale sotto la gola il braccio d. portava in fuori ed è stato perduto[22].

**7.8**. Due Anubidi di poca grandezza, ornati di tutti i loro simboli, cioè il disco serpentino, il triangolo sulla fronte, il collare, lo scarabeo tra gli omeri, la gualdrappa, l'avvoltoio sulla groppa, questi segni, [g] all'eccezione del disco che s'alza fralle corna, sono graffiti al solito. Lavoro andante egizio[23].



Fig. 2. Collezione Kircher, Mano bronzea di Sabazio, Roma, Museo Nazionale Romano. Foto Museo.

**9**. Figura grandicella di lavoro egizio, forse non elevata di soggetto. Donna vestita al solito, con fattezze grossolane e maschie, in testa una berretta piatta coll'aletta e un avanzo di lituo ritta in piedi (mancante il piè sinistro) [h] il braccio d. abbandonato al fianco, la mano chiusa e forata. Il braccio s. era piegato in fuori, ed ha

18 Vedi l'amuleto con Anubi, Kircher 1652, III, 529; Palma Venetucci 1994, 138, art. IX, corniola con Anubi seduto.

19 Pateco è il termine usato da Erodoto per designare simili nani: trattasi di bronzetti raffiguranti il dio Ptah di Menfi (Andrews 1994, 38-39, fig.34 b, 35b), nudo di stile grottesco, assai diffusi presso i collezionisti, come attestano l'incisione in Kircher, 1652, III, 522, n.5 e i numerosi disegni dell'Album di Cassiano dal Pozzo: Palma Venetucci 1997: 269, fig.71; *Fascino dell'Oriente*, 2010, 71, fig.80, 181 cat.7: L. Sist per un amuleto in *fayence* con Ptah nudo con collare che copre le spalle e corona atef sulla testa; per quelli in collezione Borgia v. De Caro 1989, 10. 26-28.
[c] Cercopiteco.

20 Buonanni 1709, tav. XX .
[d] Cancellatura dello Zoega: ~~la.~~
[e] Ciocca di capelli ricciuti.

21 *Cf. Fascino dell'Oriente* 2010, 68, 138, *cf.* quello seduto in collezione Borgia, *Collezione Borgia*, 2001, 220 cat. XI.9; de Caro 1989, 12.11.
[f] Ailurocefala, a testa di gatto.

22 Si tratta della dea Bastet, raffigurata con testa di gatto, recante nella mano un canestrino e sul petto in argento un emblema come quello disegnato. Trova confronti in numerosi bronzetti di età saitica come la statuetta di gatto in bronzo in collezione Borgia; de Caro 1989, 102, 10.99, inv. 271.
[g ] Cancellatura dello Zoega: ~~fuori~~.

23 *Cf.* Kircher 1652, III, 522, nn. 521, 525, *cf.* Grenier 1977, nn. 218-219 a, b.
[h] Frase aggiunta fra le righe.

perduta la mano.[24] [i] il zoccolo quadrilungo, sopra cui sta, è graffito intorno di geroglifici. Quei della facciata anteriore sono, del lato sinistro, della facciata deretana, del lato destro.

**10**. Figura grandicella di stile egizio, forse soggetta a qualche dubbio. Uomo ritto in piedi, vestito alla foggia d'Osiride mumiaco. testa goffamente lavorata quant'alle fattezze, rasa e nuda fuori d'una benda sottile tempestata di fiocchetti attorno la cervice [j]. Sopra la fronte il serpentello, sul vertice una luna crescente [j]. al mento la barbetta. La veste ripresa a cerchio come pizzicato attorno le spalle, alla guisa ch'in vari Osiridi s'osserva. Con ambedue le mani applicate al ventre stringe un lungo bastone a testa d'upupa, appiattato alla persona di sotto la barbetta sino ai pollici dei piedi, ove termina a forchetta travolta. nel medesimo tempo tiene nella d. il flagio [k] appoggiato alla spalla d., e così nella s. il lituo[25].

**11**. Figurina di lavoro egizio. Uomo nudo con testa non so se leonina, sta inginocchiato e seduto sui taloni, tenendo con ambedue le mani un vaso cilindrico simile quasi a un mortaio, collocato sulle ginocchia[26].

**12**. Lavoro egizio di poco volume. Sopra una specie di capitello lavorato a baccelli, posa un quadretto, su cui siede nella consueta positura un Cebo colla solita cappa, con orecchie grosse pendenti che rassomigliano a una cuffia, e con sopra la cima della testa un disco alquanto ellittico giacente dentro una mezzaluna. [l]

**13**. Lavoro egizio. Piccolo Cebo eretto in piedi colle mani alzate ed aperte in fuori di qua e di la delle orecchie.[27]... [m].

**1**. Intaglio in crisolito. XNOYMIC Serpe con testa radiata[28].

**3**. Statuina di meno della metà della grandezza naturale. di marmo bianco, lavoro cattivo. la testa moderna. uomo nudo col grembiule



Fig. 3. Collezione Kircher, Statuetta di Arpocrate in bronzo, Roma, Museo Nazionale Romano. Foto Museo.

24 La figura per il copricapo, corona del Basso Egitto, e per la posa trova confronto con la dea Neith: *cf.* un bronzetto del Museo Egizio di Torino, Roccati, 1988, 81, e; vedi amuleto in lapislazzuli della collezione Taggiasco, al Museo Archeologico di Madrid, inv. 20175, in attitudine di marcia, con la corona del basso Egitto, addossata ad un pilastro: Palma Venetucci 2006, 431, nota 10, 437, n. 9.

[i] Cancellatura dello Zoega: ~~la b.~~

[j] Segue un piccolo disegno.

[k] Flagello, sferza.

25 Numerosi bronzetti di Osiride corrispondono a questa descrizione: *cf.* un bronzetto del Museo Egizio di Torino Roccati, 1988, 81, a; Buonanni 1709, tav. XIX, quelli Borgia; de Caro 1989, 12.6-9; Pullini, Palma Venetucci 1994, 75, nn. 2-5, 134, Palagi, Capocasa 2012, 182, note 31, 32; Barracco, *Fascino dell'Oriente*, 2010, 166, cat.1 (L.Sist).

26 Bes? Palma Venetucci 2009a, 149-170, figg.5-6; *Fascino dell'Oriente*, 2010: 140, cat. 6 per la statuetta di Bes in terracotta dal Museo Kircheriano, oggi a Palazzo Massimo (G. Rocco). *Cf.* anche statuetta di Bes seduto con un 'anfora tra le cosce, in calcare, al Museo del Cairo, Tam Tinh 1986, 104, n. 66.

[l] Segue un piccolo disegno.

27 *Cf.* i babbuini Borgia; de Caro 1989, 100, 10.73, 114, 12.21-23. Palma Venetucci 2009a, 149, fig.1; Palma Venetucci 2010b, 66, fig.2. Un altro cercopiteco è elencato tra le antichità romane: "14. Lavoro Romano. mezza figura di scimia cucullata, simile in tutto a quella portata dal Caylus: mancante anch'essa di piede". Palma Venetucci, 2009a, 149, fig.1; *Fascino dell'Oriente*, 2010, 66, fig.2.

[m] *Fol.184.0*: "Miscellanea". Seguono sullo stesso folio i nn. 14-24 che si riferiscono ad antichità romane.

28 Trattasi di gemme gnostiche con Ophis, Khnoubis leontocefalo e aureola radiale, *cf. Fascino dell'Oriente*, 2010, 208, cat. 2 (L. Franzoni) dalla vigna Barberini sul Palatino, alcune gemme in collezione Pullini, una in giada, l'altra in pietra calamita, Palma Venetucci 1994, 251, fig. 113; Micheli 2008, 144-145, fig. 6.

all'egizia, assiso sulle ginocchia e sui talloni, tenendo avanti di se una tavola quadrata, di cui s'è conservato.

6. Corniola ovata, grossa, forata pel lungo, grandezza anulare, lavoro bello. Iside con veste talare stretta e pieghettata, un tutuletto sopra la testa, cammina voltata alla s. stendendo avanti sé la s., attorno a cui s'avvolge e si solleva il serpe ureo, come nel noto BR Matteiano[29], e parimente nella pendente d. porta un secchietto[30]. Rovescio: Scarabeo striato veduto di schiena al solito. Intaglio l'uno e l'altro.

7. Celebre Cameo colla testa d'Iside vestita di spoglie avulturine[31] ...[n]

**11-12**. Due lastre frammentate. Della grossezza di circa 3 once, n.12, la maggior altezza pl.2 ¾. La maggior larghezza pl.3 ½. dell'altra alt. 2 ½, largh. 4, cioè n.11. Sull'una e sull'altra eranvi delle figure di grandezza naturale, rilevate nell'incavo all'uso Egizio, rappresentanti delle deità Egizie, trattate nello stile secondario di questa nazione, con molta eleganza e diligenza, contro il solito delle opere di questo stile. Egli è principalmente da una certa fluidezza dei contorni, un certo morbido del trattamento, dalla pennacchiera un sulla cima del pileo osirico, e dalla configurazione dell'ibide [o] incisa frai geroglifici dell'una di queste tavole e trattata in modo diverso da quello suole essere nelle opere primarie dell'arte Egizia, che dobbiamo inferire essere queste due lastre lavoro della scuola secondaria. N.11 ci presenta la metà superiore d'un ibidocefalo, e si trova inciso frai mon. ined. di Winkelm. f.76.[32] il collo dell'ibide sorge dalle clavicole umane. s'innalza e si curva alquanto indietro formando un S, e mostrando il becco di profilo alla s., la figura essendo veduta obbliquamente di petto alla s. la testa rimane in positura quasi orizontale, il becco è lungo alquanto curvato, e molto robusto. L'artefice ha proccurato di farne vedere tutto il dettaglio, né credo che nell'antichità abbiamo alcuna rappresentazione della testa di questo uccello che più corrisponda al vero. Il collo è trattato con morbidezza, ma non ci si trova dettaglio di piume. Sopra il vertice osservasi un principio d'ornamento composto, di cui si riconoscono le corna orizontalmente allargate e il fine di certa cosa, come fusse un pileo [p] posto sul centro fralle corna. dalla cervice dell'ibide cade una calantica vergata molto ampia sino sopra le vole delle spalle umane con due fasce similmente vergate pendenti di qua e di la del collo dell'ibide sul davanti [q] di esse spalle. La parte destra di questa calantica, ch'è quella esposta alla vista dello spettatore, mostra 10 verghe rilevate, delle quali quattro continuano sulla fascia pendente




Fig. 4. Collezione Kircher, Busto di Serapide bronzo collezione di A. Kircher. Incisione da *Museum Odescalchum sive Thesaurus Antiquarum Gemmarum... a Petro Sante Bartolo, II*, Roma 1752.

29 Il bassorilievo venduto nel 1770 ai Musei Vaticani raffigura una processione isiaca, Botti, Romanelli 1951, 127, 142, n. 211.
30 Per una gemma simile con Iside stante v. Palma Venetucci 1994, 133, fig. 1.
31 Lodato dal Winckelmann, *Idem*, 1760, 9, n. 37, vedi il cammeo con testa di Iside, Palma Venetucci, 1994, 51, fig. 3, e quello Capponi, v. *Fascino dell'Oriente*, 2010, 76, fig. 6 (M.G. Picozzi).
[n] Spoglie di avvoltoio. *Fol.184. cdj* Seguono sullo stesso folio i nn.8-10 che si riferiscono ad antichità romane.
[o] parola cassata.
32 Winckelmann 1767, I, fig. LXXVI e II, 102, IV.
[p] Tra le righe.
[q] Cancellatura dello Zoega: ~~delle~~.

sul davanti di questa spalla, la quale poi finisce con un bordo orizzontale cinto anch'esso di verghe rilevate. L'ultimo contorno della calantica che con puntini ho rappresentato è senza verga. Sotto l'attacco del collo d'ibide evvi un collare a tre ordini. e dall'una e dall'altra spalla passa una fascia liscia, le quali vanno in direzione diagonale l'una incontro all'altra e quasi arrivano a toccarsi sotto il petto, ove s'uniscono a una benda che cinge i fianchi della figura, di cui manca la parte inferiore. Il braccio d. pende in giu, rotto di sopra il gomito. Il braccio s. è portato infuori, piegato nel gomito con angolo ottuso, e la mano stringe un corto bastone, obbliquamente alzato, di cui manca la sommità. n.12., non conserva di figura grande altro che un pileo osirico, di cui ancora manca il margine inferiore assieme alle corna sopra cui poteva essere posato. egli sta in positura alquanto obbliqua come se appartenesse a una testa che con sguardo moderatamente alzato si voltasse alla s. egli è composto d'un pileo conico con verghe verticali rilevate, di due piume laterali grandi, e d'una pennacchiera ossia un mazzo di frondi lunghe posto in sulla cima del pileo, e unito al medesimo per mezzo d'un nastro tre volte aggirato, sotto di cui s'osserva un semicircolo di tre fasce concentriche. Sopra la pennacchiera resta un globo isolato in aria, dietro ossia dalla parte vergente del pileo evvi una iscrizione di geroglifici verticali, separati dal medesimo per mezzo di quattro solchi e in alto sopra i geroglifici e sopra il pileo evvi un margine similmente separato dal resto con un solcho, e ornato di sei stelle a cinque raggi l'uno. il tutt'assieme viene a un dipresso a essere[33].

**14**. Frammento di piccola statua di basalte granitico nero, alto meno d'un palmo. Manca la testa e quanto era inferiore al pube. Sembra che sia stato un sacerdote o pastoforo, vestito come quello di basalte verde del Museo Pio Clementino[34], con una cordicella al collo, dalla quale restava pendente sul petto una statuina d'Osiride mumiaco coi soliti attributi, molto logora. Le braccia accompagnano i fianchi, ma le mani venivano avanti di qua e di la del basso ventre sostenendo una cosa ora perduta, questo come nel torso polistriato Borgiano[35]. Il lavoro è grossolano, nissuna distinzione precisa tra nudo e vestito, tra torso e braccia. Tutto è graffito di figure e caratteri, come lo è ancora il pilastro che regge la schiena. Su questo sono 5 compartimenti di figure voltate alla sinistra con piccoli caratteri in area. di qua e di la del pilastro sono da ciascheduna banda sui lombi della [r] statua [s] due ordini di figure, voltate verso le braccia di essa statua, parimente con minuti caratteri aggiunti. Sulla gorgiera della statua è una figura con ali e 4 teste arietine, accovacciata dentro un cerchio, che posa fra due braccia alzate, come nella summentovata statua Borgiana. E di qua e di la alcune figure di cinocefali voltati di parte e d'altra verso il cerchio. Sopra queste figure e sopra il cerchio sonovi dei piccoli caratteri, frai quali osservasi un ovato, di cui la metà è perita. Probabilmente eravene un altro sulla parte opposta, cioè alla sinistra presso l'attaccatura del collo, ove la frattura ha portato via più che alla destra. Sotto le figure indicate

33 Si tratta di un rilievo frammentario in marmo lunense, rotto in due pezzi, che combaciano anche se non perfettamente: il primo raffigura la divinità Toth con il busto antropomorfo e la testa di ibis, l'altro, molto frammentario, un pileo osiriaco; sono oggetto di una ricostruzione da parte del Grenier che colloca in alto quello con pileo ed in basso quello con Toth, con una breve lacuna tra i due; lo studioso avanza l'ipotesi che i rilievi appartengano ad un tempio dedicato al Dio Thot-Hermes, dopo il miracolo della pioggia avvenuto sotto il regno di Marco Aurelio, Grenier 1994, 669-674, tav. XCVIII, fig. 1; entrambi sono nei Musei Vaticani, n. inv. 22847, 22849, Botti Romanelli 1951, 121-122, nn. 195, 197, tav. LXXXIII, portativi da Benedetto Viola nel 1839; la loro provenienza dal Museo Kircheriano, che sorgeva sul sito dell'antico Iseo del Campo Marzio, potrebbe far propendere per una loro attribuzione alla decorazione dell'Iseo, tuttavia il rilievo egizio di Palazzo Venezia, rinvenuto nel 1858 in via del Beato Angelico, presso la casa Tranquilli, dove sorgeva l'Iseo, e forse anche un rilievo rinvenuto in via Due Macelli, entrambi ai Musei Vaticani, sembrano molto diversi nella esecuzione: Capriotti Vittozzi 2005, 139. Fol.184.f recto, Fol.184.f verso.Fol.184.f recto, Fol.184.f verso.

34 Il pastoforo del Museo Pio Clementino, ovvero naoforo recante Osiride nell'edicola con testa femminile di restauro, in Visconti, 1807, 8-10, tav. VI, è inciso in Winckelmann, 1783, I, tav. VII.

35 Si tratta forse della statua magica di Pa-maj, in basalto, mutila, coperta di geroglifici in collezione Borgia; de Caro, 1989, 110-111, n. 11.11, fig. 16.

[r] Cancellatura dello Zoega: ~~figura.~~
[s] Sovrascritto alla parola cassata.
[t] Cancellatura dello Zoega: ~~figura~~.
[u] Cancellatura dello Zoega: ~~parte.~~
[v] Cancellatura dello Zoega: ~~parte fino alle due fasce di figura, che occupano i lombi~~.
[w] Frase aggiunta fra le righe.

sieguono 7 versi orizontali di caratteri voltati alla sinistra, che occupano il petto e tutto il ventre della [t] statua. Questi 7 versi sono racchiusi dentro un quadrato oblongo, più largo in cima ch'a basso, dal quale escono a dritta ed a sinistra 17 fasce che passano sopra le braccia [u] fino al margine del pilastro d'appoggio,[v] pigliando una direzione obliqua all'insu. queste fasce contengono ciascheduna una colonnetta verticale di geroglifici, che principiano dall'accennato quadrato e terminano contro il pilastro. Di questi geroglifici quei che sono sulla parte destra guardano alla sinistra, quei della parte sinistra guardano alla destra. Ancora evvi sotto il quadrato (sul basso ventre) [w] una fascia in giacitura orizontale con caratteri verticali voltati alla sinistra[36].

## *Bibliografia*


AA.VV. 1989: *La collezione egiziana del Museo Archeologico di Napoli*, a cura di S. De Caro, Napoli.

Andrews, C. 1994: *Amulets of Ancient Egypt*, London.

Bonacasa N., Naro, M.C., Portale, E.C., Tullio, A. (cur.) 1998: *L'Egitto in Italia dall'Antichità al Medioevo* 1998: Atti del III Congresso Internazionale Italo-Egiziano (Roma, CNR-Pompei, 13-19 novembre 1995), Roma.

Bonanno, M. 2008: "Culti orientali in Beozia: Le testimonianze archeologiche", B. Palma (cur.), *Culti Orientali a Roma. Tra scavi e collezionismo,* Roma, 235-247.

Borea, E. e Gasparri, C. (cur.) 2000: *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Catalogo della Mostra, Roma. (*L'idea del Bello* 2000)

Botti, G. e Romanelli, P. 1951: *Le sculture del Museo Gregoriano Egizio*, Città del Vaticano.

Buonanni, F. 1709: *Musaeum Kircherianum sive Musaeum a P. Athanasio Kirchero in Collegio Romano Societatis Jesu jam pridem incoeptum, nuper restitutum, auctum, descriptum, & iconibus illustratum*... a p. Philippo Bonanni..., Romae.

Capocasa, S. 2012: "Gli Aegyptiaca della collezione Palagi", B. Palma Venetucci (cur.), *Il collezionismo di antichità classiche e orientali nella formazione dei musei europei*, Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica (Rivista telematica semestrale), Roma, 175-191.

Capriotti Vittozzi, G. 2005: *Un nouveau relief égyptien de Rome, L'Egypte à Rome*, Cahiers de la MRSH 41, 137-145.

Contucci, A. 1763: *Musei Kirkeriani in Romano Soc. Jesu Collegio aerea notis illustrata*. *Tomus I.* Romæ.

De Sepibus, G. 1678: *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum*..., Amstelodami.

Grenier, J.C. 1977: *Anubis alexandrin et romain* (EPRO, 57), Leiden.

Grenier, J.C. 1994: " A propos d'un bas-relief égyptisant du Museo gregoriano egizio ", Y. Le Bohec *et alii* (cur.), *L'Afrique, la Gaule, la religion à l'époque romaine. Mélanges à la mémoire de Marcel Le Glay*, Bruxelles, 669-674.

Kircher, A. 1652-1654: *Oedypus Oegyptiacus, Universalis hieroglyphicae veterum doctrinae, temporum injuria abolitae, instauratio*, 3 tomi in 4 vol, Romae.

Leospo, E. 1998: "Documenti del Museo Egizio di Torino relativi alla diffusione dei culti egizi in Roma. La Mensa isiaca e la collezione del Kircher", N. Bonacasa, M.C., Naro, E.C., Portale, A. Tullio, (cur.) *L'Egitto in Italia, dall'Antichità al Medioevo*, Atti del III Congresso Internazionale


36 *Cf.* la statua frammentaria con amuleto di Osiride pendente dal collo, incisa nell'*Oedypus Oegyptiacus*, Kircher 1652, III, 507-508, oggi al Museo Egizio di Torino, n. Suppl. 9, rinvenuta a Roma: Roullet, 1972, 121, n. 226, tav. CLXXI, figg. 244-245 che la ritiene una statua magica, come quella in collezione Tyskiewicz, oggi a Parigi, Louvre, Palma Venetucci 2009b, 9.

Italo-Egiziano (Roma, CNR-Pompei, 13-19 novembre 1995), Roma, 611-618.

Lo Sardo, E. (cur.) 2001: *Athanasius Kircher. Il Museo del Mondo*, catalogo della mostra, Roma.

Micheli, M.E. 2008: "Le gemme gnostiche tra xvi e xviii secolo", B. Palma Venetucci (cur.), *Culti Orientali a Roma. Tra scavi e collezionismo,* Roma,142-148.

Nocca, M. & Germano, A. (cur.) 2001: *La collezione Borgia. Curiosità e tesori da ogni parte del mondo,* Catalogo mostra (Velletri, Palazzo Comunale-Napoli, Museo Archeologico Nazionale), Napoli. (*Collezione Borgia* 2001).

Palma Venetucci, B. (cur.) 1994: *L'abate Carlo Antonio Pullini. Il manoscritto di un erudito e il collezionismo di antichità in Piemonte,* Roma.

Palma Venetucci, B. 1997: "Il collezionismo e gli studi antiquari", *Dopo Sisto V. La Transizione al Barocco (1590-1630)*, Atti del Convegno (Roma 18-20 ottobre 1995), Roma, 268-283.

Palma Venetucci, B. 1998: "Oggetti egizi nei taccuini di disegni rinascimentali", N. Bonacasa, M.C. Naro, E.C. Portale, A. Tullio, (cur.) *L'Egitto in Italia dall'Antichità al Medioevo* 1998: Atti del III Congresso Internazionale Italo-Egiziano (Roma, CNR-Pompei, 13-19 novembre 1995), Roma, 777-792.

Palma Venetucci, B. 2000: "Bellori e gli Uomini illustri", E. Borea e C. Gasparri (cur.), *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Catalogo della Mostra, Roma, 605- 611.

Palma Venetucci, B. 2006: "La collezione di Monsignor Pietro Taggiasco", *Annali del Dipartimento di Storia dell'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"* (II), 429-452.

Palma Venetucci, B. 2009a: "BES tra gli aegyptiaca degli studioli rinascimentali", Convegno di Studio *in ricordo di Sabatino Moscati* (Roma, 7 novembre 2007), Roma, 149-170.

Palma Venetucci B. (cur.) 2008: *I culti orientali tra scavo e collezionismo,* (Atti del Convegno Roma 23-24 marzo 2006), Roma. *(Culti Orientali* 2008).

Palma Venetucci, B. 2009b: "Il rilievo magico di Horus su coccodrillo", *Bollettino dei Musei Comunali* XXIII, 5-20.

Palma Venetucci B. (cur.) 2010a: *Il Fascino dell'Oriente nelle collezioni e nei musei d'Italia,* Catalogo della mostra (Frascati, Scuderie Aldobrandini, 15 dicembre 2010-27 febbraio 2011), Roma. (*Fascino dell'Oriente* 2010).

Palma Venetucci, B. 2010b: "La fortuna dei 'canopi' nel collezionismo", *Bollettino dei Musei Comunali di Roma* XXVI, 173-180.

Palma Venetucci, B. (cur.) 2012: *L'Oriente nel collezionismo,* Atti Workshop *Il collezionismo di antichità classiche e orientali nella formazione dei musei europei* (Frascati, Scuderie Aldobrandini, 13-14 dicembre 2010), Horti Hesperidum, Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica (Rivista telematica semestrale), Roma.

Paris, R. 2001: "Antichità romane per il luogo d'arte e delle meraviglie," Lo Sardo, E. (cur.), *Athanasius Kircher, Il Museo del Mondo*, catalogo della mostra (Roma 2001), Roma, 327-333.

Roccati, A. 1988: *Museo Egizio-Torino,* Roma.

Roullet, A. 1972: *The Egyptian and egyptianizing monuments of Imperial* Rome (EPRO 20), Leiden.

Tam Tinh, Tr. 1986: *s.v.* "Bes", *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, vol. III, Zürich, 98-108.

Visconti, E.Q. 1818-1821: *Il Museo Pio-Clementino, illustrato e descritto da Giambattista ed Ennio Quirino Visconti*, I-VII, Milano.

Winckelmann, J.J. 1760: *Description des pierres gravées du feu baron de Stosch*.... Florence.

Winckelmann, J.J. 1767: *Monumenti antichi inediti*, 2vv., Roma.

Winckelmann, J.J. 1783: *Storia delle Arti del disegno presso gli antichi*, t. I. Roma.

Zoega, *Manoscritto*: Copenhagen, The Royal Library - Konigliche Bibliothek, *Ny Kgl Saml 357b folio, "Zoëga, Georg (Jørgen), Collectanea et adversaria, nec non opera nonnulla deinceps edita, secundum ordinem catalogi a G. Koesio deligenter confecti, recensita", p. VII, Apparatus ad auctoris opus: "Bassirilievi antichi di Roma", continens descriptiones Anaglyphorum tam Romæ quam in aliis Italiæ regionibus exstantium, et quæ ad horum monumentorum illustrationem pertinere videantur*, vol. II.

# *Muphonnim Sycorathim*

Sergio Ribichini*
CNR, Roma

Nel V atto del *Poenulus* di Plauto si conserva la notizia di un metodo di esecuzione capitale apparentemente in uso presso i Cartaginesi e decisamente peculiare. L'indicazione è posta sulle labbra di Milfione, lo schiavo di Agorastocle, che in uno scambio di battute dà a intendere di conoscere il punico e traduce a modo suo le frasi del protagonista straniero Annone.

*Muphonnim sycorathim*, ha detto quest'ultimo nella sua lingua cartaginese. E Milfione commenta: «Guardati bene dal fare quel che ti chiede!». «Che dice e di che mi prega? Spiegamelo», insiste Agorastocle; cui lo schiavo-interprete risponde: «Vorrebbe che tu ordinassi di stenderlo sotto un graticcio e mettergli poi sopra un monte di sassi, fino a ucciderlo».

Parla di nuovo Annone, sempre in punico, e segue un altro scambio di battute tra il padrone (*Agorastocle*: «Dimmi che c'è, che sta dicendo?») e il servo (*Milfione*: «Ora, per Ercole, non ci capisco più nulla!»). Ecco allora che lo straniero, cosciente della mala traduzione delle proprie parole, passa alla lingua comune (*Annone*: «Perché tu mi comprenda, d'ora in poi parlerò finalmente in latino»), con ulteriore e incalzante scambio di battute (*Annone*: «Devi ben essere un servo tristo, per Ercole, una vera canaglia, per deridere un viaggiatore forestiero»; *Milfione*: «E tu invece, per Ercole, devi essere un impostore e un gabbamondo, per venire qui a raggirarci, pezzo di meticcio, dalla lingua biforcuta come quella del serpente che striscia!»).

Così, più precisamente, si legge in Plaut. *Poen.*, 1023-1034:

1023 Ha. *muphonnimsycorathim*[1]. Mi. *hem! caue sis feceris*
1024 *quod hic te orat.* Ag. *quid ait aut quid orat? expedi.*
1025 Mi. *sub cratim ut iubeas se supponi atque eo*
1026 *lapides imponi multos, ut sese neces.*
1027 Ha. *gunebelbalsameniyrasa*[2]. Ag. *narra, quid est?*
1028 *quid ait?* Mi. *non hercle nunc quidem quicquam scio.*

* Istituto di Studi sul Mediterraneo Antico, CNR (Roma). Dedico con affetto fraterno queste righe all'amico Ricardo, nel caro ricordo di tante occasioni di vita e di lavoro in comune. *Sine pennis volare hau facilest: meae alae pennas non habent* (Plaut. *Poen.*, IV 871). Per il testo di Plauto qui in esame seguo l'edizione di Lindsay 1929. Ringrazio Andrea Ercolani cui debbo preziosi consigli.

1 Varianti nei codici: *mufo*(*n*)*nimsi* (vel *y*) *ccoratim* A; *muphonnium sucorachim* (*-ahim*) P (*-raim* D). Maurach 1975, 101: *mufonnim siccoratim*. Sznycer 1967, 144: *muphonnim sycorathim*. Garbini 2010, 34: *muphonnim si carothim*.

2 Varianti nei codici: *gunebbalsamẹmly* (vel *i*)*ryla* A; *gunebelbalsamenierasan* P (*balsamenem* D). Maurach 1975, 101: *gunenbbal samen lyryla*. Sznycer 1967, 144: *gune bel bal samen ierasan*, quale resa latina del punico *g'ny bl b'lšmn 'ḥryšny* (o *yḥršh*); Garbini 2010, 34: *gune bel Balsamen ierasan*.

HA. *aut ut scias, nunc dehinc latine iam loquar.*
*seruom hercle te esse oportet et nequam et malum,*
*hominem peregrinum atque aduenam qui inrideas.*
MI. *at hercle te hominem et sycophantam et subdolum,*
*qui huc aduenisti nos captatum, migdilix,*
*bisulci lingua quasi proserpens bestia.*

* * * * *

Si deve a R.M. Ogilvie la proposta di riconoscere nei primi versi di questo brano il richiamo a un supplizio di tradizione punica[3]. Posto sulle labbra di Annone, esso farebbe riferimento a un tormento brutale in uso presso i Cartaginesi, coerente con l'immagine negativa di tale popolo nella letteratura latina. Tuttavia, nonostante qualche isolata apertura di credito[4], l'ipotesi di un'origine punica per questa pena capitale non ha trovato altro consenso né sostegno[5]. Si tratterebbe peraltro di un *unicum*, rispetto ad altri modi cartaginesi di uccidere un condannato, certo non meno crudeli ma decisamente diversi da questo. Le fonti letterarie greche e latine parlano ad esempio di crocifissioni, di prigionieri sgozzati o schiacciati sotto le carene di una nave al momento del varo oppure dati alle fiamme dopo una vittoria; di anziani precipitati o percossi. Sono insomma attestati vari metodi punici di messa a morte, in vari contesti (esecuzione capitale, immolazione rituale, sacrificio umano)[6], ma nessuno scrittore accenna per Cartagine alla pena del graticcio, alla quale si farebbe allusione nella commedia plautina.

Un parallelo abbastanza preciso è invece quello che è stato proposto con il supplizio patito in contesto latino da Turno Erdonio, preteso oppositore di Tarquinio il Superbo. Secondo il racconto di Tito Livio[7], senza regolare giudizio Turno fu gettato nella sorgente Ferentina, oppresso da un graticcio sovraccaricato di sassi[8]. Sempre Tito Livio racconta che nel 414 a.C. il tribuno M. Postumio Regillense minacciò di far uccidere *sub crate* i suoi soldati[9]. Un altro confronto è stato fatto con quanto scrive Tacito a proposito delle pene capitali praticate nella Germania, dove «s'immergono nel fango di una palude i vili, gli imboscati e i sessualmente deviati, e si getta sopra di loro un graticcio»[10].

Queste testimonianze, e particolarmente le prime due, lasciano dunque supporre che le parole poste da Plauto sulle labbra di Annone accennassero a una pena non estranea alla tradizione romana, a

3 Ogilvie 1965, 200 ss., 203 in particolare.

4 *Cf.* Anderson 1938, 88, commentando il passo di Tacito di cui alla nota 9 che segue («the same mode of punishment is mentioned as being used by the early Romans ... and by the Carthaginians, Plaut. *Poen.* 5. 2. 65», e *cf.* anche Cantarella 1996, 255-257.

5 Lo hanno già osservato vari studiosi, come Briquel 1980, 92; Ampolo 1984, 94; Bettini 2012, 24-25.

6 *Cf.* Minunno 2003, Minunno 2004, Minunno 2005 a, Minunno 2005 b; Ribichini 2010.

7 Liv., I 51,9: *Ibi tam atrox invidia orta est gladiis in medio positis, ut indicta causa, novo genere leti, deiectus ad caput aquae Ferentinae crate superne iniecta saxisque congestis mergeretur.* Livio precisa (I 52,1) che la condanna costituisce *pro manifesto parricidio merita poena.*

8 Narrando lo stesso episodio riportato da Livio, Dionigi di Alicarnasso (IV 48,2), riferisce sorte diversa per il Latino giustiziato: Turno sarebbe stato gettato in una fossa (βάραθρον) e sepolto vivo.

9 *Cf.* Liv. I 50,4: *quos necari sub crate iusserat.*

10 *Cf.* Tac. *Germ.*, XII 1: *Licet apud concilium accusare quoque et discrimen capitis intendere. Distinctio poenarum ex delicto: proditores et transfugas arboribus suspendunt, ignavos et inbelles et corpore infames caeno ac palude, iniecta insuper crate, mergunt. Diversitas supplicii illuc respicit, tamquam scelera ostendi oporteat, dum puniuntur, flagitia abscondi.* Si veda il commento di Anderson 1938, 87-88. *Cf.* ora Bettini 2012, 25 nota 46.

una morte per schiacciamento-annegamento sentita come particolarmente crudele[11], comprensibile per gli spettatori della commedia plautina e perciò ricordata dall'attore Milfione mediante la contorta traduzione di quel che lo straniero cartaginese avrebbe affermato sulla scena, nella sua lingua d'origine.

* * * * *

Cosa avrebbe detto, in punico, l'Annone di Plauto? *Muphonnim sycorathim*: così, una quarantina d'anni fa, ha letto e distinto M. Sznycer[12] nel v. 1023, sulla base della lezione del codice A (*mufonnimsiccoratim*). Secondo l'illustre semitista, nel primo termine si cela una forma verbale della radice *pnn*, sicché *muphonnim* potrebbe tradursi come «ceux qui se sont retournés». Nel secondo termine egli ha riconosciuto il relativo *sy* (*š*) e la 1ª persona singolare del perfetto *qal* della radice *qr'*, "chiamare, gridare, invocare", con il suffisso di 3ª persona plurale: *šqr'tym*.

Con tutta evidenza, non v'è nulla in questa formula che faccia riferimento a una pena capitale di tipo punico. Il cartaginese Annone, piuttosto, si è limitato ad esclamare qualcosa che, secondo A. Aragosti, potrebbe essere tradotto come: «Che gente del cavolo, quella cui mi sono rivolto». Si tratta d'una traduzione in parte di fantasia, come riconosce lo stesso studioso; ma essa ha avuto un qualche successo. L'ha ripresa ultimamente anche M. Bettini, con una certa convinzione[13].

Più efficace e puntuale mi pare tuttavia la recente interpretazione di G. Garbini: dopo lo sproloquio di Milfione, Annone si sarebbe convinto che solo un intervento divino avrebbe potuto porre fine alle sciocchezze proferite dal servo di Agorastocle. Dunque il Cartaginese si rivolge agli dèi: dapprima a quelli locali, che aveva invocato all'inizio del suo monologo (v. 930)[14]; poi al Signore del cielo della tradizione semitica, Baal Shamem (v. 1030); quindi, in latino, a Ercole (v. 1027), con quell'esclamazione asseverativa del linguaggio familiare romano che Milfione anticipa e ripete a sua volta (vv. 1028 e 1032).

*Muphonnim si corathim* (o più correttamente *carothim*[15]), secondo Garbini, va perciò inteso "Voi, a cui mi sono rivolto e che ho invocato"; e con tale formula Annone si rivolge ancora agli dèi del luogo, prima di fare appello al capo del pantheon fenicio, per mettere a tacere l'interprete scorretto: «*Gune bel*

11 Così Ampolo 1984, 95. Per le diverse forme di messa a morte nella Roma primitiva *cf.* anche Briquel 1984 e più in generale Cantarella 1996.

12 Sznycer 1967, 144. *Cf.* anche $PPG_3$ § 37, 3 a,

13 *Cf.* Aragosti 2003, 262; Bettini 2012, 12.

14 Lindsay 1929 legge: *Ythalonimualonuthsicorathisymacomsyth*. La formula è ripresa al v. 940: *Ythalonimualoniuthsicorathiịsthy mhimịhymacomsyth*. La traduzione latina si trova al v. 950: *Deos deasque ueneror qui hanc urbem colunt*. Sznycer 1967, 48-55 stabilisce per il v. 930 questa divisione: *yth alonim ualonuth si corathi sy macom syth*, mentre Garbini 2010, 23-24, così rettifica: *yth alonim ualonuth carothi sy macom syth*. Il primo di questi due semitisti traduce il punico: «Les dieux et les déesses que j'invoque, qui sont (en) ce lieu-ci»; il semitista italiano interpreta invece così: «Invoco gli dèi e le dee di questo luogo»; e a seguire (vv. 931-933: «Li supplico che la mia opera finisca bene qui e che essi benedicano la mia venuta; / che io possa riavere qui le mie figlie e insieme anche il figlio di mio fratello / con la protezione di essi, gli dèi, e per la loro giustizia»). Per la discussione sul punico dei vv. 930-949 *cf.* anche Faller 2004, 181-186.

15 Garbini 2010, 23 e 34-35, che aggiunge: «Le parole *si corathim* sono indispensabili in questo contesto per giustificare l'espressione *sub cratim* che compare al v. 1025. La forma corretta *sy carothim* era foneticamente più lontana dalla frase latina e per questa ragione *carothim* è diventato *corathim*. Tocca agli specialisti di Plauto stabilire se i vv. 1025-1026 sono di Plauto, che si sarebbe accontentato di un'assonanza fonetica piuttosto vaga, o del suo revisore che ha voluto rendere più evidente il gioco linguistico». Analogamente si era espresso Krahmalkov 1970, 57 per spiegare la metatesi delle vocali; e *cf.* anche $PPG_3$ § 97 c.

*Balsamem ierasan!* "Maestà dello splendore di Baalsamem: che stia zitto!"»[16]. Questo concorda bene con l'immagine che Plauto propone nella sua commedia per Annone, quale uomo pio, timorato degli dèi[17]; e depenna ogni giustificazione, anche testuale, per la proposta di Ogilvie. Trattasi d'una preghiera, non d'un supplizio.

* * * * *

La *vis comica* di questo passo del *Poenulus*, come di altri brani contenenti frasi ed esclamazioni in lingua punica, è concentrata nella scriteriata traduzione che il finto interprete propone per le parole di Annone, che peraltro risultano essere piuttosto fedeli al punico parlato al tempo di Plauto e ricche di attinenze con il linguaggio liturgico cartaginese[18]. Nella formula in questione, come nella gran parte della sua trasposizione, Milfione non traduce letteralmente dal punico, che pure mostra di capire almeno in parte, così come Annone conosce a sufficienza il latino[19]. Studi recenti hanno piuttosto dimostrato che il servo-esegeta crea una sorta di traslitterazione caricaturale, utilizzando la corrispondenza per assonanza quale meccanismo di deformazione comica[20]. Sulle labbra dello schiavo, insomma, il lavoro dell'interprete si trasforma in un gioco di parole, anzi di fonemi, utilizzando una sorta di "riarticolazione per similarità", come scrive M. Bettini[21]. Il punico *muphonnim*, nell'interpretazione maccheronica di Milfione, viene inteso allora come *supponi -m-* mentre *sycoratim* (o l'originario *sy carothim*) diviene *sub cratim*.

V'è da chiedersi se analoga deformazione verbale fosse presente anche nell'originale al quale Plauto si sarebbe ispirato, sia esso o no il Καρχηδόνιος di Alessi[22]. È diffusa tra gli studiosi la convinzione che il testo punico del monologo figurasse già nel modello greco[23]; ma in questa lingua, verosimilmente, il voluto fraintendimento linguistico non avrebbe avuto luogo con analoga disarticolazione dei suoni punici, sicché il gioco di parole, eventualmente, avrebbe escluso il parallelo con il supplizio del graticcio. È invece possibile ipotizzare, come è stato fatto, una qualche corrispondenza di *muphonnim* con μέ φονεύειν[24].

Un'ultima considerazione. Il *calembour* di questo verso rivela che le parole puniche sono state scelte in modo tale da offrire uno spunto di comicità per la resa in latino[25]. Per i dotti interpreti di Plauto dei nostri giorni, la *vis comica* è abbastanza chiara. Ma gli spettatori del commediografo latino (e forse anche del suo modello greco, come si è accennato), erano davvero in grado di cogliere questo modo di riarticolare, ovvero questa maniera di commutare *ad libitum* una lingua nell'altra[26]? In altri termini: il pubblico che assisteva al *Poenulus* capiva il punico, al punto di comprendere (e apprezzare) la mala tra-

16 *Cf.* Garbini 2010, 34. In *muphonnim*, secondo il semitista italiano, «è da vedere il plurale maschile del participio passivo di un tema verbale (*pual* o *yufal*) del verbo *pny* "voltare, girarsi" (ebraico *pānāh*), il cui significato è "quelli a cui ci si rivolge", cioè, in questo caso, gli dèi». Per l'identificazione della divinità punica qui invocata *cf.* già Garbini 1980.

17 Bettini 2012, 28-29.

18 Così ancora Garbini 2010, 25-26.

19 Annone è risoluto a parlare in punico (*cf.* vv. 983-984), ma si adira per gli strafalcioni dello schiavo che si qualifica come bravissimo interprete (v. 994: *nullus mest hodie Poenus Poenior*) e si decide per questo a usare la lingua dei suoi interlocutori.

20 Mi riferisco in particolare a Cerciello 2005, 53.

21 Bettini 2012, 12 e 14.

22 Per esso *cf.* Arnott 1996, 284-287.

23 Recente messa a punto in Garbini 2010, 20 ss. La questione, tuttavia, mi pare che resti aperta; *cf.* Aragosti 2003, 239-240.

24 *Cf.* Faller 2004, 194, con rinvio a Francken 1876, 175, e Ussing 1972, 280.

25 Per Garbini 2010, 32 «ciò presuppone una stretta collaborazione tra Plauto e qualcuno di madrelingua punica».

26 Bettini 2012, 19.

duzione dell'attore Milfione[27]? O non si contentava piuttosto d'accostare quel grammelot incomprensibile del Cartaginese al pigolio dei volatili, che per vari scrittori greci e latini evocava le sonorità d'una parlata barbara[28]? Propendo, personalmente, per questa seconda ipotesi. Del resto, l'ingresso in scena dello straniero Annone era stato poco prima accolto come la comparsa d'una *avis* nelle vesti di un ingiurioso e per noi intraducibile *gugga*, sorta d'uccellaccio di malaugurio[29]:

MI. *sed quae illaec auis est quae huc cum tunicis aduenit?*
*numnam in balineis circumductust pallio?*
AG. *facies quidem edepol Punicast. guggast homo*[30].

27 *Cf.* Aragosti 2003, 240: «Se ... non si vorrà consentire ad un'origine greca del punico di Plauto, si potrà sostenere con qualche buon argomento che, dopo la conclusione della campagna annibalica, il pubblico romano doveva essere acclimatato al *Punisches*, anche linguisticamente, e che Plauto o chi per lui sarebbe stato ben capace di comporre un breve testo in punico».

28 *Cf.* Bettini 2012, 14 ss. e Ribichini 2013. Sulle correlazioni tra la lingua punica e il latino *cf.* Campus 2009.

29 *Cf.* Palmer 1997, 34-35.

30 Lindsay 1929, in nota: 977 *guggast homo*] *Milphioni dat Leo*. Per l'attribuzione a Milfione o ad Agorastocle del verso *cf.* Aragosti 2003, 260; Faller 2004, 167. Aragosti 2003, 260, traduce: «MIL. Ma chi è quell'uccello che avanza verso di noi con la tunica? Forse che il pallio gliel'hanno rubato alle terme? AGOR. La faccia è di certo punica, per Polluce. È un allocco». Lo stesso studioso così commenta (Aragosti 2003, 260, nota 327): «Vista la metafora con *avis* introdotta al v. 975, *gugga* designa certamente un uccello che sarà da identificare o con il γύγης di Dionigi naturalista (...) o con le γυγαί di Esichio, che dovrebbero, in più, designare uccelli neri (... ). Annone, che svolazza con la tunica ampia, senza mantello, appare come un uccello notturno (*facies* ... *punica* deve, in più, alludere al colore della pelle scura).

# *Bibliografia*


AMPOLO, C. 1984: "Un supplizio arcaico: l'uccisione di *Turnus Herdonius*", *Du châtiment dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique* (= Coll. de l'EFR, 79), Roma, 91-96.

ANDERSON, J.G.C. 1938: *Cornelii Taciti de origine et situ Germanorum*, Oxford.

ARAGOSTI, A. 2003: *T.M. Plauto, Poenulus*, Bologna.

ARNOTT, W.G. 1996: *Alexis: The Fragments. A Commentary*, Cambridge.

BETTINI, M. 2012: *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino.

BRIQUEL, D. 1980: "Sur le mode d'exécution en cas de parricide et en cas de *perduellio*": *Mélanges de l'École française d'Archéologie, Rome* 1980, 87-107.

BRIQUEL, D. 1984 : "Formes de mis à mort dans la Rome primitive", *Du châtiment dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique* (= Coll. de l'EFR, 79), Roma, 225-235.

CAMPUS, A. 2009, "Interpretes", *Mediterraneo Antico* 12, 299-315.

CANTARELLA, E. 1996: *I supplizi capitali in Grecia e a Roma*, Milano.

CERCIELLO, R. 2005: "Messa in scena, deformazione caricaturale e meccanismo farsesco attraverso l'uso di una lingua straniera: nuovi esempi di *Plautinisches im Plautus*", *Atti della Accademia Pontaniana* 54, 35-58.

FALLER, S. 2004: "Punisches im *Poenulus*", Th. Baier (Hrsg.), *Studien zu Plautus' Poenulus*, Tübingen, 163-214.

FRANCKEN, C.M. 1876: "De *Poenuli* Plautinae compositione", *Mnemosyne* N.S. 4, 146-175.

FRIEDRICH J., RÖLLIG, W. AMADASI GUZZO, M.G. 1999: *Phönizisch-punische Grammatik*, 3, Roma 1999. (*$PPG_3$*).

GARBINI, G. 1980: "Gune bel belsamen", *Studi Magrebini* 12, 89-92.

GARBINI, G. 2010: "Il punico del *Poenulus*", *Byrsa. Arte, cultura e archeologia del Mediterraneo punico* 17-18, 19-37.

KRAHMALKOV, C. 1970: "The Punic Speech of Hanno", *Orientalia* 39, 52-74.

LINDSAY, W.M. 1929: *T. Macci Plauti Comoediae, Tomus II*, Oxford.

MAURACH, G. 1975: *Plauti Poenulus. Einleitung, Textherstellung und Kommentar*, Heidelberg.

MINUNNO, G. 2003: "Geronticidio punico? L'uccisione degli anziani nelle più antiche tradizioni sulla Sardegna", *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* 69, 285-312.

MINUNNO, G. 2004: "Un'uccisione rituale fenicia", *Studi Epigrafici e Linguistici sul Vicino Oriente antico* 21, 101-113.

MINUNNO, G. 2005a: "Remarques sur le supplice de M. Atilius Regulus", *Les Études classiques* 73, 217-234.

MINUNNO, G. 2005b: "La crocifissione cartaginese", *Studi Epigrafici e Linguistici sul vicino Oriente antico* 22, 79-93.

OGILVIE, R.M. 1965: *A Commentary on Livy 1-5*, Oxford.

PALMER, R.E.A. 1997: *Rome and Carthage at Peace*, Stuttgart.

RIBICHINI, S. 2010: *Trofei punici*, V. Andò, N. Cusumano (edd.), *Come bestie ? Forme e paradossi della violenza tra mondo antico e disagio contemporaneo,* Caltanissetta – Roma 2010, 121-140.

RIBICHINI, S. 2013: "(Canto di) usignolo di Libia", A. Margarida Arruda (ed.), *Fenícios e púnicos, por terra e mar, Actas do VI Congresso Internacional de Estudos Fenícios e Púnicos (Facultade de Letras da Universidade de Lisboa, 25 de Setembro a 1 de Outubro de 2005)*, Lisboa, 256-265.

SZNYCER, M. 1967: *Les passages puniques en transcription latine dans le Poenulus de Plaute*. Paris.

USSING, J.L. 1972: *Commentarius in Plauti Comoedias, denuo edendum curavit indicibus auxit A. Thierfelder, Volumen posterius*. Hildesheim–New York.

# *Antoni Rubió i Lluch y la "Cuestión cretense"*

Eusebi Ayensa Prat
Real Academia de Buenas Letras de Barcelona

Antoni Rubió i Lluch (Valladolid, 1856 - Barcelona, 1937) es conocido sobre todo como profesor (fue catedrático de literatura española en las Universidades de Oviedo y Barcelona), como gran estudioso de las letras hispánicas medievales y renacentistas, y como investigador –el primero con criterios netamente científicos– de la presencia catalano-aragonesa en Grecia durante buena parte del siglo XIV. En este último campo, sus trabajos –coronados por el impresionante *Diplomatari de l'Orient català,* que reúne más de 700 documentos relacionados con la presencia catalana en el Mediterráneo oriental desde 1301 a 1409[1]– son aún de referencia y justifican las palabras que le dedicó, en el año 1927, su amigo y corresponsal griego, el arqueólogo Aléxandros Filadelfeus, según el cual "vous êtes vraiment, cher et vénéré Maître, un des *plus grands philhellènes* et mon pays doit vous ériger un jour sous l'ombre de l'Acropole *votre buste,* car vous lui avez ajouté toute une page de son histoire".

Sin embargo, al margen de sus ocupaciones académicas (o, mejor aún, como complemento a las mismas), Rubió hizo también gala a lo largo de su dilatada vida de un sincero afán de servicio a Grecia, con cuyos principales intelectuales mantuvo una asidua relación epistolar[2] y cuya literatura dio a conocer en España vertiendo por primera vez, al catalán y al castellano, algunas de sus mejores obras[3]. De este modo, su condición de filoheleno, en el sentido más amplio del término, le llevó a encabezar muchos proyectos hispano-griegos que excedían el terreno estrictamente cultural y académico. Así, por ejemplo, promocionó en Grecia la Exposición Universal de Barcelona de 1888 o el Primer Congreso Internacional de la Lengua Catalana de 1906, y, en España, los primeros Juegos Olímpicos de la era moderna, celebrados en la capital griega en 1896, y en 1894 encabezó una campaña de recogida de fondos a favor de los damnificados por los terremotos que ese mismo año azotaron la Grecia continental. Esta intensa actividad filohelénica se vio recompensada, en 1903, con su nombramiento como cónsul general de Grecia en Barcelona, cargo que ostentó hasta 1930, con excepción del período de la primera guerra mundial, en el que fue sustituido por un cónsul griego de carrera (Fig. 1).

Su riquísimo archivo, conservado en el domicilio particular de sus descendientes en Barcelona, reúne una larga serie de documentos tanto epistolares como diplomáticos que arrojan nueva luz sobre distintos episodios de las relaciones bilaterales entre Grecia y España. De uno de estos episodios, el de la lucha del pueblo cretense por su independencia de un cada vez más agonizante imperio otomano y su anexión a Grecia –la llamada "cuestión cretense"– nos ocuparemos en las páginas siguientes.

1 Rubió 1947.
2 Rubió 2006-2012.
3 Rubió 1881-1882 y 1893.

### *El Mensaje al Rey de los Helenos*

Uno de los episodios más significativos del catalanismo político a finales del siglo XIX y que marca el paso de un nacionalismo tradicional y de corte fundamentalmente romántico y literario a otro de carácter marcadamente político y comprometido con todos los procesos europeos de liberación nacional, fue la redacción y firma, por parte de veintiún entidades catalanistas y dieciocho periódicos, de un mensaje de apoyo al rey Jorge I de Grecia en su arriesgada decisión de enviar un contingente de apoyo al pueblo cretense, levantado en armas, una vez más, contra el dominador turco a principios de 1897. Como ha puesto de relieve el profesor Jordi Casassas i Imbert en un artículo reciente[4], este mensaje se inscribe en el marco de otras iniciativas parecidas como el *Mensaje a Irlanda,* de 1886, que contó ni más ni menos que con cinco mil adhesiones particulares, el *Mensaje a los finlandeses,* de 1899, y el *Mensaje de Adhesión al Presidente de la República del Trasvaal,* de 1900, relacionado, este último, con el fuerte impacto que había tenido en la opinión pública la guerra de los bóers. Esta iniciativa, por tanto, responde al deseo creciente del catalanismo político de abrirse a la esfera internacional y de encontrar en la vieja Europa casos que pudieran constituir un referente y un modelo a seguir para el propio movimiento[5].

Los detalles que rodearon la redacción y entrega solemne al cónsul general de Grecia en Barcelona, Petros Muzzópulos, de este *Mensaje* nos son harto conocidos, por lo que sólo recordaremos resumidamente aquí que la tarde-noche del sábado 6 de marzo de 1897 una numerosa multitud de ciudadanos, presididos por los representantes de más de cuarenta entidades políticas, culturales y periodísticas, se dirigieron, a través de la calle Roger de Llúria, hacia la residencia del cónsul general de Grecia en Barcelona. Allí, el portavoz de la comitiva, Antoni Rubió i Lluch, pronunció en griego unas palabras de saludo al cónsul y, acto seguido, Antoni Sunyol, presidente de la Unión Catalanista, leyó en catalán el contenido del *Mensaje,* que fue entregado al cónsul, el cual agradeció públicamente el gesto de Cataluña de solidarizarse con el pueblo cretense en su lucha por la libertad. Al final del acto, el Orfeón Catalán, dirigido por Lluís Millet, y la Coral *Catalunya Nova,* bajo la batuta del maestro Enric Morera, entonaron diversos cánticos tradicionales de ambos países, como el *Cant de la Senyera* y las primeras estrofas del Himno nacional de Grecia, en traducción catalana del propio Rubió. Pocos días después, el periódico *La Renaixensa* –uno de los portavoces, junto con *Lo Catalanista* y *La Veu de Catalunya*, del catalanismo político –, publicó el texto del *Mensaje,* lo que conllevó su suspensión temporal y una dura respuesta de «los diaris patrioters de Madrid», que tildaron el *Mensaje* de "antipatriòtich" –en palabras de su redactor, Enric Prat de la Riba[6]–. Asimismo, la represión policial cayó de manera implacable sobre los organizadores de aquel acto, algunos de los cuales, como el mismo Prat de la Riba, fueron procesados, en lo que constituyó la primera gran campaña represiva contra el movimiento catalanista[7]. El texto del manifiesto no deja ninguna duda sobre la posición del catalanismo político en relación a la «cuestión cretense», y podemos decir que tuvo más trascendencia para el fortalecimiento de este mismo movimiento que para el propio estado griego, que contó con el apoyo de muchas otras instituciones de países como Portugal, Italia, Francia o Estados Unidos, que enviaron telegramas y redactaron manifiestos parecidos al que ahora nos ocupa. No obstante, dos periódicos griegos, *Hestía* y *Nea Efimerís,* glosaron brevemente este acto[8]. Sirva de ejemplo del tono y

4 Casassas i Imbert 2011.
5 Casassas i Imbert 2011, 22-27.
6 Prat de la Riba 1998, 430.
7 Véanse al respecto Jardí 1974, 74-75; y Llorens 1988, 60-62.
8 *Cf.* «Manifestaciones españolas» 1897; y «Filohelenismo en España» 1897.

contenido del *Mensaje*[9] el siguiente párrafo, que reproducimos respetando la ortografía de la época:

> *"¡Avant y fora, que la causa es justa! Aquests estats que vos entrabanquen y vos amenassen, que bombardegen á les víctimes enlloch de castigar als butxins qui les atormenten, porten sobre llur conciencia lo pes d'un vici d'origen; son presons de pobles: tenen cadascú á dins de casa la seva Creta, que podria d'un moment a l'altre desvetllarse y demanárloshi comptes de la seva llibertat calcigada. / Si Catalunya tingués vot en lo concert dels pobles, ara més que may se posaría de la vostra banda; que massa ha tingut de saber, per desgracia nostra, lo que es una dominació estranya, pera no aborrirla sempre més y á tot arreu ahon sia, tant si ve de turchs com de cristians".*

Sobre este Mensaje véanse además los trabajos de Jardí, Llorens y Solà[10]. (Fig. 2).

Hasta hace poco se sabía que Antoni Rubió había jugado un papel importante en la organización del acto (suyas fueron las palabras iniciales de saludo al cónsul de Grecia en Barcelona) y que había colaborado también en la redacción del *Mensaje* en sí junto con el joven político Enric Prat de la Riba, que poco después se convertiría en el máximo representante del movimiento nacional catalán desde sus cargos en la Unión Catalanista, la Diputación de Barcelona, que presidió de 1907 a 1914, y, sobre todo,en la Mancomunidad de Cataluña, de la que fue su primer presidente desde 1914 hasta su muerte, acaecida en 1917.



Fig. 1. Antoni Rubió i Lluch con el uniforme oficial de Cónsul general de Grecia en Barcelona, 1904. Biblioteca-Archivo Rubió, Barcelona.

Sin embargo, la consulta de su correspondencia privada, publicada recientemente por nosotros[11], deja claro que su papel fue mucho más importante de lo que se pensaba en un principio. Para empezar, como reconoce él mismo en una carta dirigida a su amigo Dimitrios Vikelas el 19 de febrero de 1897, parece que fue él el máximo impulsor de esta iniciativa:

> *"Estoy trabajando para promover aquí una manifestación de simpatía a favor de Grecia. Por de pronto vamos a firmar un Mensaje en catalán y en griego al Príncipe Jorge. Hoy dejaré mi tarjeta en casa del cónsul griego. La causa de Grecia es la de la civilización. Dejemos que las potencias desempeñen el triste papel de formar en guarda de honor en torno a la Sublime Puerta. ¡Viva Grecia!"*[12].

9 «Missatge a S.M Jordi I, rey dels helens» 1897, 86.
10 Jardí 1974, 73; Llorens 1988, 56-60; Solà 2002, 9-21.
11 Rubió 2006-2012.
12 Rubió 2008, 362, doc. 371.



MISSATGE DELS CATALANS

A S. M. JORDI I, REI DELS HELENS

Vós, Rei dels Helens, qui, no per la corona que us cenyiren, sinó perquè heu sabut escoltar lo bategar de l'anima grega, son simbol vivent de la terra helenica, vos endrecen aquest missatge, en nom de la patria catalana, los qui per dret propi representen son esperit perquè tenen plena conciencia de la seva personalitat nacional.

No ls mou l'agraiment, per justificat que sia, ni ls empeny l'afecció de vella amistat. Lo POBLE CATALÀ va rebre dels Helens la iniciació en la cultura; per ells va existir Emparies, primer centre d'atracció que ha tingut la raça catalana, prou poderós per a sometre a la seva influencia les regions més allunyades del nostre territori nacional. Però encara que no ns unissin lligams d'amistat i de parentiu; encara que no corrés per nostres venes sanc de la que ns dugueren vostres mercaders, ni n restés gens en les vostres de la dels nostres almogavers; encara que no guardessim en la llengua catalana les paraules que la vostra va deixar-li quan feia de mestra de les nacions; encara que CATALUNYA no us hagués enviat, per a mantenir la integritat de l'Imperi grec, los mateixos guerrers que havien acabat l'empresa de la nostra independencia; encara que ns oblidessim de la sanc catalana vessada a Bisanci quan los turcs varen assaltar-la; encara que ns recordessim no més de les estones en que ns hem tingut odi i que han caigut abraonats grecs i catalans en los camps de batalla, vos enviariem sempre ls catalans d'avui lo testimoni de la nostra admiració i aplaudiriem, ab tota l'anima, la vostra justissima i heroica iniciativa en favor dels grecs de Creta.

Vos haveu fet apostol d'una idea quan los senyors dels grans estats d'Europa van fent de servidors de la injusticia i, porucs d'un daltabaix, vetllen lo martiri d'una raça illustre.

Aqueixa Germania qui us menaça ha arribat a la unitat i s'ha anexat l'Alsacia invocant la comunitat de llengua i de raça que fa, dels Cretencs, grecs tant grecs com los ciutadans d'Atenes; l'Italia ha destruit en nom d'aquest mateix principi sobiranies politiques que certament no feien pas a llurs sotamesos çò que ls baixàs de Turquia en els malaventurats habitants de Creta; ab la força d'atracció de la idea pan-slavista la Russia somou los fonaments del imperi austriac; i totes elles, després de falsejar a cada pas aquesta gran idea, posant-la al servei de llurs ambicions, volen deturar-vos quan aneu a fer-ne la unica aplicació, sens macula d'injusticia, de totes les d'aquest segle; volen ofegar l'empenta irresistible del pan-helenisme consagrada pels cants d'Homer i de Pindar en la joventut mateixa de la raça grega i avui, en l'aubada del segle, per la sanc dels heroes de la independencia, dels fundadors del Estat helenic.

Avant i fòra, car la causa és justa! Aquests Estats que us entrebanquen i us menacen, qui bombardejen les victimes en lloc de castigar als butxins que les turmenten, porten sobre llur conciencia lo pes d'un vici d'origen: són presons de pobles, tenen, cascun a dins de casa, la seva Creta que podria d'un moment al altre desvetllar-se i demanar-los comptes de la seva llibertat calcigada.

Si CATALUNYA tingués vot en lo concert dels pobles, ara més que mai se posaria de la vostra banda; car massa ha tingut de saber, per desgracia nostra, lo que és una dominació estranya per a que no l'avorreixi sempre més i a tot arreu on sia, tant si ve de turcs com de cristians.

Avui no pot fer altra cosa que enviar-vos, en la mateixa llengua de la *Complanta* en que un die va plorar la caiguda de vostre imperi mig-eval, l'expressió del entusiasme ab que us ha vist empendre la deslliurança dels grecs que encara viuen oprimits, i del desig ab que espera que l titol de Rei dels Helens fórmula de vostra autoritat sobirana sia, no una aspiració com avui, sinó una realitat, i pugau atenyer lo cumpliment de vostres belles esperances regnant sobre tots los que parlen l'hermosa llengua helenica.

BARCELONA, DIE DOS DE MARÇ DE M.DCCC.XCVII.

*Per l'*Unió Catalanista, lo President, *Antoni Suñol.* — *Pel* Consistori dels Jochs Florals, lo President, *Francisco de S. Maspons i Labrós.* — *Pel* Centre Excursionista de Catalunya, lo President, *Lluís Maria Vidal.* — *Per la* Lliga de Catalunya, lo President, *Ricart Permanyer.* — *Pel* Centre Català de Barcelona, lo President, *Francisco X. Tobella.* — *Pel* Centre Escolar Catalanista, lo President, *Francisco A. Ripoll.* — *Per l'*Associació Popular Regionalista, lo President, *Lluís Marsans.* — *Pel* Circol de Sant Lluch, lo President, *Joan Llimona.* — *Per l'*Orfeó Català, lo Director, *L. Millet.* — *Per la* Catalunya Nova, lo Director, *E. Morera.* — *Per la* Institució Catalana de Música, *Joan Gay.* — *Per l'*Ateneu Barcelonès, lo President, *Valentí Almirall.* — *Per l'*Associació de la Verge de Montserrat i Sant Lluís Gonçaga, lo President, *Xavier Escarrà.* — *Per* «La Renaixensa», *Pere Aldabert.* — *Per* «L'Avenç», *Joaquim Casas-Carbó.* — *Per* «La Veu de Catalunya», *N. Verdaguer Callís.* — *Per la* «Revista de Catalunya», *Josep M.ª Roboso.* — *Per* «Lo Teatro Regional», *J. Ximeno Planas.* — *Per* «La Barretina», *Anton Utrillo.* — *Per* «Lo Regionalista», *J. Morera i Borés.* — *Per* «L'Art del Pagès», *Emili Riera.* — *Per l'*Associació Catalanista de Lleida, lo President, *Frederic Renyé.* — *Per l'*Agrupació Regionalista de Tarraça, lo President, *Joseph Arch.* — *Pel* Centre Catalanista de Gerona i sa comarca, lo President, *Joaquim Boet i Sinó.* — *Per* «Lo Gerundense», de Gerona, *Joaquim Boet i Sinó.* — *Pel* Centre Català de Castell d'Empuries, lo President, *Anton Garrigolas.* — *Per l'*Observatori de Sant Feliu de Guixols, *Rafel Patxot.* — *Per* «Lo Catalanista», de Sabadell, lo Director, *Modest Duran.* — *Pel* Centre Català de Sabadell, lo President, *Antoni de P. Capmany.* — *Per la* Lliga Regional de Manresa, per delegació, *N. Verdaguer i Callís.* — *Pel* Centre Català de Sant Pol de Mar, *Emili Tarré.* — *Per* «Lo Semmanari», de Manresa, per delegació, *N. Verdaguer i Callís.* — *Pel* Centre Català de Sant Sadurní de Noya, *Rafel Mir.* — *Pel* Centre Catalanista d'Olot, lo President, *Joseph Esquena i Mas.* — *Per* «La Veu de Sitges», *Santiago Rusiñol.* — *Per* «Las Cuatre Barras», de Vilafranca, lo Director, *Marian C. Roig.* — *Pel* Centre Catalanista de Vilafranca, del Panadès, lo President, *J. Soler.* — *Per l'*Ateneu Tarragoní de la Classe Obrera, lo President, *J. Ruiz i Porta.* — *Per l'*Associació Catalanista de Reus, lo Vicepresident, *Ramon Vidiella.* — *Per* «Lo Somatent», de Reus, lo Director, *Francesc Colom.* — *Per* «La Veu de Montserrat», *Lluís B. Nadal.* — *Per* «La Veu del Vallès», de Ripollet, lo Director, *J. Companyó.* — *Pel* Centre Català de Mollet, del Vallès, lo President, *Vicenç Planiola.* — *Per l'*Associació Popular Regionalista de Sant Andreu de Palomar, lo President, *Pau Pons i Canet.* — *Per* «La Costa de Llevant», de Canet de Mar, lo Director, *Marian Serra.*

*C'est à vous, Roi des Hellènes, qui êtes le vivant symbole de la terre hellénique, non par la couronne qui ceint votre front, mais parce que vous avez su écouter les battements de l'âme grecque, que ce message est adressé au nom de la patrie catalane, par ceux qui la représentent de droit comme ayant pleinement conscience de sa personnalité nationale.*

*Ce qui les fait agir, ce n'est ni la reconnaissance, si justifiée qu'elle soit, ni l'affection née d'une amitié ancienne. Le* PEUPLE CATALAN *fut initié à la civilisation par les Hellènes; c'est par eux qu'exista Emporiès, premier centre d'attraction qu'ait possédé la race catalane, assez puissant pour soumettre à son influence les régions les plus éloignées de notre territoire national. Mais alors même que des liens d'amitié et de parenté ne nous uniraient pas; alors même que le sang apporté par vos marchands ne coulerait pas dans nos veines et que vous n'auriez plus dans les vôtres celui de nos almogavers; alors même que nous ne garderions pas dans la langue catalane les mots que la vôtre lui a légués quand elle était maîtresse des nations; alors même que la* CATALOGNE *ne vous aurait pas envoyé pour maintenir l'intégrité de l'empire grec les guerriers qui avaient conquis notre indépendance; alors même que nous aurions oublié le sang catalan versé à Byzance quand les Turcs l'assaillirent; alors même que nous ne nous souviendrions que des moments où la haine nous a divisés et où Grecs et Catalans sont tombés en luttant sur les champs de bataille,* NOUS, *les Catalans d'aujourd'hui, nous vous enverrions quand même le témoignage de notre admiration et nous applaudirions de toute notre âme à votre très juste et héroïque initiative en faveur des Grecs de Crète.*

*Vous vous êtes fait l'apôtre d'une idée alors que les maîtres des grands états de l'Europe se font les serviteurs de l'injustice et que, craignant un désastre, ils veillent le martyre d'une illustre race.*

*Cette Germanie qui vous menace est parvenue à l'unité et s'est annexé l'Alsace en invoquant la communauté de langue et de race qui fait des Crétois des Grecs aussi grecs que les citoyens d'Athènes; c'est au nom de ce même principe que l'Italie a renversé des souverainetés politiques qui n'agissaient certainement pas avec leurs sujets comme les pachas turcs agissent avec les malheureux habitants de la Crète; c'est par la force d'attraction de l'idée panslaviste que la Russie ébranle les fondements de l'empire autrichien; et toutes ces nations, après avoir constamment faussé cette grande idée, en la mettant au service de leurs ambitions, veulent vous arrêter quand vous allez en faire la seule application, exempte d'injustice de toutes celles de ce siècle; elles veulent étouffer l'élan irrésistible du panhellénisme consacré par les chants d'Homère et de Pindare aux premières époques de la race grecque, et, à l'aube de ce siècle, par le sang des héros de l'indépendance, des fondateurs de l'État hellénique.*

*En avant, car la cause est juste! Ces États qui vous contrarient et vous menacent et qui bombardent les victimes au lieu de châtier leurs bourreaux, portent sur leur conscience le poids d'un vice originel: ce sont des prisons de peuples, ayant chacun chez soi leur propre Crète, qui pourrait s'éveiller d'un moment à l'autre et leur demander compte de leur liberté méconnue.*

*Si la* CATALOGNE *avait voix au concert des peuples, elle se mettrait, maintenant plus que jamais, de votre côté; car nous savons trop, pour notre malheur, ce qu'est une domination étrangère, pour ne pas l'abhorrer à tout jamais et d'où qu'elle vienne, des Turcs ou des chrétiens.*

ELLE *ne peut aujourd'hui que vous envoyer dans la langue même de la* Complanta *en laquelle elle pleura la chûte de votre empire du Moyen-Age, l'expression de l'enthousiasme qu'elle a éprouvé en vous voyant entreprendre la délivrance des Grecs qui vivent encore dans l'oppression, et du désir qu'elle a que le titre de Roi des Hellènes, formule de votre autorité souveraine, ne soit plus une aspiration comme à présent, mais bien une réalité, et que vous puissiez accomplir vos nobles espérances en régnant sur tous ceux qui parlent la belle langue grecque.*

Fig. 2. *Mensaje de los Catalanes a S. M. Jorge i, Rey de los Helenos.* Versión trilingüe. Pergamino original. Archivo Nacional de Cataluña.

Cuatro días después, en otra misiva enviada al mismo corresponsal, Rubió da más detalles sobre el contenido del acto que está organizando:

*"Mi muy querido amigo, tengo una viva satisfacción en comunicarle que, sin grandes esfuerzos, he logrado despertar un entusiasta movimiento de simpatía hacia Grecia. Ayer, gracias a mis indicaciones, la Estudiantina Universitaria dio una magnífica serenata a nuestro amigo el Sr. Muzzopoulos. He convocado también a los presidentes de las Asociaciones Barcelonesas y hoy probablemente redactaremos un Mensaje en nombre de ellas, en el que la Catalunya Nova mostrará su admiración por la conducta heroica de la moderna Grecia. La entrega del Mensaje al Cónsul helénico se hará con gran solemnidad por los presidentes de dichas Asociaciones, mientras los Orfeones catalanes al pie de los balcones del Consulado darán una espléndida serenata en la que se cantarán los mejores aires de nuestra tierra. Hace unos días que en esta casa no se vive más que por Grecia. No puede V. imaginarse con cuanto placer me entrego a estos trabajos de propaganda filhelénica"*[13].

Y, para finalizar, en otra carta enviada también a Vikelas el 20 de abril de 1897, es decir, un mes y medio después del acto celebrado en Barcelona, Rubió, aparte de dar a su corresponsal algunas indicaciones sobre su discurso, celebra la solidaridad de Cataluña con la causa cretense, que contrasta, en su opinión, con la indiferencia mostrada por el resto de España:

*"La manifestación en favor de Grecia revistió caracteres excepcionales. Los orfeones catalanes cantaron por vez primera en la calle en obsequio de vuestra patria. Desgraciadamente sólo Cataluña ha expresado de una manera pública y grandiosa sus simpatías filhelénicas: el resto de España ha permanecido indiferente. Para que los pueblos se comprendan han de estar en condiciones parecidas. / Nada me dice V. sobre mi discurso griego. Debo manifestarle que desde el primero hasta el último párrafo todo fue obra mía, y que la traducción catalana la hice después de haberlo compuesto en griego. Nuestro amigo Muzzópoulos sólo corrigió alguna palabra y alguna que otra falta ortográfica"*[14].

Lógicamente, esta iniciativa le fue agradecida sinceramente por sus corresponsales griegos, como el mismo Vikelas, que le daba las gracias "de tout ce que vous faites pour la Grèce"[15], por el folclorista Nicólaos Politis y por el historiador Spiridon Lambros, presidente y secretario general, respectivamente, de la Asociación Literaria Parnasós, de la que era miembro correspondiente el propio Rubió, quienes le agradecieron que, gracias a su iniciativa, se sintiera también en Barcelona "el clamor de apoyo a la sufriente Creta" y que el pueblo de Cataluña se mostrara solidario con su sufrimiento[16]. Palabras éstas que recibieron una rápida y agradecida respuesta por parte de Rubió, quien, en una carta enviada a Politis el 21 de abril de 1897, le aseguraba que

*"... las felicitaciones y el expresivo voto de gracias de esa distinguida Sociedad que V. tan dignamente preside son la más alta recompensa a que hubieran podido aspirar mis iniciativas para la realización de la solemne manifestación filhelénica que se celebró en esta ciudad el 6 de Marzo pasado ante el Consulado de Grecia. Nada más justo y natural que la expresión de los sentimientos de confraternidad del pueblo de Cataluña en favor de Grecia. Las simpatías del mundo civilizado en las presentes circunstancias van todas detrás de ellos; su causa es la del progreso y la de la justicia"*[17].

En el *Epistolari grec* encontramos otros mensajes similares de agradecimiento, firmados respectivamente por el historiador y político Epaminondas Stamadiadis y por el geógrafo Andonis Miliarakis[18].

13 Rubió 2008, 384, doc. 373.
14 Rubió 2008, 370, doc. 378.
15 Rubió 2008, 367, doc. 375.
16 Rubió 2008, 366, doc. 374.
17 Rubió 2008, 372, doc. 379.
18 Misivas de 28 de abril y 28 de mayo de 1897 en Rubió 2008, 374 y 375, doc. 380 y 377-378, doc. 381 del mismo volumen.

### *Creta y Cuba*

Sin embargo, el estado griego, por su parte, también buscó en el panorama internacional otros conflictos con los que solidarizarse para justificar su deseo de anexionarse la isla de Creta, a pesar de la oposición inicial de las potencias internacionales, que, como apareció en alguna revista sarcástica de la época, sostenían que Grecia era un país demasiado pequeño para tragarse de un bocado una isla tan grande. Y uno de estos conflictos lo encontró en la lucha de Cuba por su independencia de los españoles. En la prensa griega de principios de 1898 abundan los artículos en los que se pone en paralelo el sufrimiento de los cretenses bajo la férula otomana con el de los cubanos bajo el dominio español. Sirvan de botón de muestra las siguientes palabras, publicadas en el periódico griego *Hestía* por un columnista identificado con las siglas M.L. y que, sin duda, reflejaban la opinión mayoritaria entre sus lectores griegos. Según el articulista:

> *"... lo más curioso de toda esta historia (es decir, de la guerra de Cuba) es su increíble semejanza con la historia de las revueltas cretenses. Impulsados por el mismo espíritu sagrado, los dos pueblos han seguido el mismo camino y han utilizado la misma táctica a la hora de enfrentarse a su enemigo"*[19].

Rubió, que tan vehementemente había abrazado la causa griega en lo que respecta a la "cuestión cretense", reaccionó con gran dureza ante este parangón, como pone de manifiesto otra carta suya a Dimitrios Vikelas, de 4 de enero de 1899:

> *"Hemos sido víctimas de una injusticia histórica inexplicable y de una explotación indigna de nuestra debilidad, que quedará como una mancha de ignominia sobre la frente del pueblo yankee. La Europa ha tolerado impasible el nuevo atentado contra la conciencia universal iniciado bajo la hipócrita apariencia de un sentimiento de humanidad que se ha convertido luego en un alarde provocador de única codicia. Nosotros no hemos cometido otra falta que el no saber prever una ley histórica inevitable. Está V. en un error al suponer que nuestra única falta es la de no haber sabido atraernos nuestras colonias. A las colonias no se las atrae con nada. Está en la ley de la naturaleza y de la historia el que se hagan independientes. Ya quisiera para mi Cataluña algunos de los privilegios de que disfrutaban los cubanos. Por esto me indignaba al ver comparada Cuba con Creta. La Habana era la perla de las Antillas, una de las ciudades más fastuosas de la América Española. Tenga V. en cuenta, mi buen amigo, que a la primera ciudad europea a quien se sublevaron las colonias fue Inglaterra y ya sabe V. cuántas veces las Indias han tratado de sacudir su yugo y cuán bárbaramente ha sido reprimido este deseo. ¡Qué epopeya más brutal la de los yankees! Han entregado 15.000 españoles inermes a los salvajes tagalos y han arriado en América el pabellón europeo que más derecho tenía a flotar en aquellas tierras. No extrañe V. mi pesar al ver desaparecer una leyenda de más de cuatro siglos que se hunde en el abismo. Hace tres días no más que hemos pasado por esta terrible prueba"*[20].

Entre otros motivos de orden personal, la decidida implicación de Cataluña en la guerra de Cuba y los importantísimos intereses económicos que tenía la burguesía catalana en la isla caribeña impedían que nuestro protagonista secundara esta campaña antiespañola en una guerra que, además de quebrantar enormemente los intereses de Cataluña –que tenía, a través de Cuba, un régimen especial para el control del comercio con toda América y unos aranceles propios para los productos extranjeros–, acabaría convirtiendo España, según la famosa sentencia del ministro inglés de Asuntos Exteriores, lord Salisbury, en una potencia colonial muerta, al igual que Turquía.

19 M. L. 1898, 1.
20 Rubió 2008, 417-418, doc. 406.

## *Bibliografía*


Casassas i Imbert, J. 2011: "El Missatge dels catalans a S. M. Jordi i, rei dels hel·lens, i el Catalanisme polític", *Missatge dels catalans a S. M. Jordi i, rei dels hel·lens,* Barcelona, 19-29.

«Filohelenismo español» 1897 (en griego) en *Nea Efimerís,* 12 de marzo, Atenas, 2.

Jardí, E. 1974: *Les doctrines jurídiques, polítiques i socials d'Enric Prat de la Riba,* Barcelona. Con reedición en 1983.

M.L. 1898: "Episodios del levantamiento cubano", *Hestía,* 17 de abril, Atenas 1. (en griego)

Llorens i Vila, J. 1888: *Catalanisme i moviments nacionalistes contemporanis (1885-1901). Missatges a Irlanda, Creta i Finlàndia,* Barcelona.

«Manifestaciones españolas 1897 (en griego), *Hestía,* 12 de marzo, Atenas, 2.

«Missatge a S. M. Jordi i, rey dels helens» (1897), *La Veu de Catalunya,* 14 de marzo, Barcelona, 86-88.

Prat de la Riba, E. 1998: *Obra completa,* vol. I: 1887-1898, Barcelona.

Rubió i Lluch, A. 1880-1881: "Lukís Laras", *Lo Gay Saber,* 15-xii-1881 - 15-viii-1882, Barcelona. Publicación en entregas quincenales.

Rubió i Lluch, A. 1893: *Novelas griegas por Demetrio Bikelas, Jorge Drosinis, Argyros Eftaliotis...[et al.],* Barcelona.

Rubió i Lluch, A. 1947: *Diplomatari de l'Orient Català (1301-1409). Col·lecció de documents per a la història de l'expedició catalana a Orient i dels ducats d'Atenes i Neopàtria,* Barcelona. Con reedición en 2001.

Rubió i Lluch, A. 2006: *Epistolari grec, vol. 1 (Anys 1880-1888),* Barcelona.

Rubió i Lluch, A. 2008: *Epistolari grec, vol. 2 (Anys 1889-1900),* Barcelona.

Rubió i Lluch, A. 2011: *Epistolari grec, vol. 3 (Anys 1901-1915),* Barcelona.

Rubió i Lluch, A. 2012: *Epistolari grec, vol. 4 (Anys 1916-1936),* Barcelona.

Solà, A.E. 2002: "El Mensaje a S. M. el Rei Jorge i de Grecia en marzo de 1897", *Condiloforos* 1, 9-21 (en griego).

# *Las antigüedades y el imaginario nacional griego*[*]

Pedro Bádenas de la Peña
Centro de Ciencias Humanas y Sociales - CSIC

En la mente de todos están vivas las imágenes que acompañaron a los Juegos Olímpicos de 2004 en Grecia, país anfitrión de la primera Olimpíada de la era moderna en 1896. Toda la preparación del evento de 2004 giró en torno a una única idea: la predestinación de la esencia griega de los juegos y de su espacio natural, el suelo griego, reafirmando el concepto de continuidad, desde la más remota antigüedad hasta el presente, del *éthnos* griego, encarnado en estado nacional como entidad política. Toda esa ideología subyacente en el despliegue iconográfico, simbólico y publicitario de las Olimpíadas de 2004 culminó en el lenguaje visual y escénico de la solemne ceremonia inaugural.[1] La espectacular cabalgata rebosaba de temas inspirados en la Antigüedad: se iniciaba con la gigantesca cabeza de una figura cicládica (*ca*. 3000 a.C.), emergiendo de las aguas que, al abrirse como fruta madura, alumbraba un *kuros* arcaico (ss. VII / VI a.C.) que, luego, se transformaba en una escultura clásica. El mensaje así visualizado era mostrar, como en un recreado parto de Atenea, que la Grecia arcaica y clásica están genéticamente vinculadas con una enigmática civilización del tercer milenio a.C. de la que no tenemos la menor constancia de que fuera griega o de que hablara griego. La parte más explícita de la parada la formaban oleadas de figurantes representando series de estatuas que daban vida a escenas tomadas de frescos "minoicos" (*i.e*. micénicos) que, a través de la época clásica, bizantina y contemporánea, culminaban con una mujer embarazada y la estructura del ADN, formando una suerte de *Ringkomposition* cosmogónica para enlazar con la "cabeza cicládica" de donde había emergido todo. El espectador se veía así inmerso en el mensaje de la relación "genética" de los Griegos con las Olimpiadas mismas. Las estatuas animadas de esta original parada representaban conocidas imágenes de los frescos de Tera y de Cnosos, como el 'Príncipe de los Lirios', la *Taurokathapsia,* los 'Púgiles', etc. o animaciones de objetos, como la famosa armadura prehomérica de Dendra o de la 'Diosa de las serpientes' de Cnosos; no faltaban verdaderos escuadrones de *kuroi* marchando en formación o grupos como las Cariátides del Erecteon agitando graciosamente sus brazos restituidos. Similar metodología escenográfica reavivaba cuadros del pasado bizantino que –sin solución de continuidad, pese a la sorprendente elipsis de los casi 500 años correspondientes a la época otomana– saltaban a la Grecia contemporánea, donde no faltaban animadas representaciones de típicas tabernas de Plaka. El éxito clamoroso de esta ceremonia, arqueológicamente concebida, vino a compensar con creces el trauma por la frustración que para Grecia supuso que Atlanta le arrebatara la Olimpíada del Centenario (1996). El hecho, en aquel entonces, estuvo precedido por una campaña publicitaria de Coca-Cola donde, mediante una manipulación fotográfica, aparecía el Partenón con su columnata dórica

* Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2011-29696-C02-01.
1 Pueden consultarse vídeos de la ceremonia inaugural de los Juegos de Atenas 2004 en www.olympic.org.

sustituida por las inconfundibles botellas de este refresco. Tal 'sacrilegio' fue sentido por los griegos como un atentado contra la mayor seña de su identidad nacional y lo peor fue que esto se interpretó como que el símbolo más representativo del consumismo americano eclipsaba, mancillándolo, al símbolo –esencialmente griego– de la civilización occidental para influir en la decisión del COI y conceder a Atlanta tan emblemática edición de los Juegos.

Esta historia es algo más que una anécdota y es indicativa de la posición clave que el legado de la Grecia antigua (sobre todo del período clásico) y de sus manifestaciones materiales ocupa en la vida, imaginación, inquietudes y esperanzas del pueblo griego. Las antigüedades han constituido el mayor recurso simbólico de autorrepresentación y de identidad para el moderno estado-nación griego desde su instauración. Las antigüedades clásicas adquirieron la autoridad y el poder de un recurso nacional sagrado cuando se convirtieron en elemento fundamental de la mitología nacional. En la práctica, la omnipresencia de esta autoridad moral de las antigüedades ha llegado a interiorizarse como una suerte de panóptico que vigila constantemente a los griegos mediante la comparación entre el glorioso pasado y no tan glorioso presente. Un panóptico que, con frecuencia, toma la forma de un Occidente que parece demandar de los griegos la administración de su pasado, digno de sus gloriosos ancestros.

Un examen de los vínculos entre Antigüedad, antigüedades e imaginario nacional demuestra la estrecha relación entre imaginarios, discursos y prácticas coloniales y nacionales.[2] Nos hallamos ante un proceso de colonización ideológica, pues el discurso sobre la supremacía cultural y moral de la cultura y civilización clásica, generado en Europa occidental, fue adoptado como esencia del imaginario helénico antes incluso del nacimiento de Grecia como nación moderna. Todo colonialismo está en relación con el atractivo que ejercen objetos y monumentos de los colonizados en el colonizad[3], esta peculiaridad del colonialismo fue de especial intensidad y repercusiones en el caso de las élites intelectuales occidentales en relación con las antigüedades clásicas. En el caso de Grecia, la arqueología moderna consolidó sus estructuras y actuaciones a través del enfoque de la Antigüedad desarrollado por Alemania, Francia e Inglaterra desde los primeros pasos del recién constituido Reino de Grecia con enormes consecuencias. Desde mediados del siglo XIX en adelante, se forma en Grecia una especie de Helenismo indígena, impregnado de una narrativa heleno-cristiana y con el establecimiento de un discurso de supuesta continuidad cultural ininterrumpida, desde la Antigüedad hasta el presente. El imaginario nacional griego no ha dejado así de ser un proceso sociocultural y sociopolítico en continuo avance. Este Helenismo indígena tuvo modificaciones con el tiempo, p.e. con el descubrimiento, a finales del XIX, del mundo micénico (*ca.* 1500–1200 a.C.) que retrotrajo el Helenismo al segundo milenio. Mucho más recientemente, a fínales de los años 1970, Macedonia quedó incorporada a la topografía ideal del Helenismo con los descubrimientos de Manolis Andrónicos en Vergina. El hallazgo de la considerada tumba de Filipo II con todo su ajuar motivó un desarrollo espectacular y muy fructífero de las excavaciones por toda la Macedonia griega, lo que poco después, durante el violento proceso de desintegración de Yugoslavia y el surgimiento de la Macedonia ex yugoslava como nueva entidad nacional, fue utilizado políticamente para 'demostrar' la 'helenidad' de Macedonia y bloquear internacionalmente el reconocimiento del nombre y símbolos de ese nuevo estado[4].

En el estudio del nacionalismo griego, y del nacionalismo en general, ha sido fundamental la contribución de la historiografía, de la arqueología, de las tradiciones populares y de la filología y lin-

2 *Cf.* Atkinson *et alii* 1999.
3 *Cf.* Gosden 2004 y Edwards *et alii* 2006.
4 *Cf.* Hamilakis 2009,125-167.

güística, pues se han utilizado como cantera de donde extraer 'verdades' materiales y manifestaciones del pasado con las que legitimar o autoafirmar el presente. Todo este conjunto de elementos configura un cuerpo de materiales perfectamente objetivables que convierte a las antigüedades como algo, no sólo indispensable, sino esencial para la producción del *topos* nacional y reformular continuamente el sueño nacional[5]. Si todo imaginario nacional es básicamente iconográfico y topográfico, en un caso como el griego, las antigüedades suministran los elementos del paisaje iconográfico y definen el *topos* nacional precisamente porque son tangibles y visibles.

La escenificación del pasado es una realidad omnipresente en Grecia, mucho más que en otras sociedades. La Antigüedad es venerada en los museos y en los recintos arqueológicos, verdaderos santuarios, pero se la encuentra también por doquier en la vida cotidiana: en la arquitectura 'neoclásica' –desde la época del rey Otón– instaurada por Leo von Klenze y otros grandes representantes del neoclasicismo bávaro y prusiano, como Karl Friedrich Schinkel, Friedrich von Gärtner, Theodor Ziller, etc.[6]; en las estaciones del nuevo metro de Atenas habilitadas con exhibiciones permanentes de los objetos hallados durante la reciente construcción de las líneas y que permitió un espectacular avance en el rescate del patrimonio arqueológico ateniense subterráneo[7]. Sin embargo la Grecia clásica no es sólo griega. De hecho la Grecia clásica, en sus diferentes reencarnaciones y formas, desde la arquitectura hasta la literatura, desde la publicidad hasta los logotipos de multitud de firmas comerciales, es omnipresente en el mundo occidental. La mera mención del nombre de Grecia o de algo griego en los ambientes académicos o, incluso, en una conversación común, suele evocar indefectiblemente nociones sobre la antigüedad clásica, los nombres propios griegos (de lugar o de persona) denotan, en principio, al mundo antiguo, de manera que a veces necesitamos precisar con el adjetivo 'moderno'. Grecia en el imaginario occidental es a la vez un país y un *topos*, una realidad y un mito, una propiedad nacional y un referente internacional, es decir, un patrimonio cultural o espiritual considerado también como propio. Aquí radica lo paradójico de este fenómeno que históricamente ha sido fuente de ambigüedades, contradicciones, sentimientos ambivalentes y, en último término, fuente también de tensiones y de conflictos.

El ejemplo más ilustrativo de la dinámica que, en la sociedad griega, se abrió en relación con la consideración de su pasado antiguo, lo tenemos en la visita triunfal del rey Otón a la Acrópolis de Atenas el 28 de agosto de 1834, con ocasión del traslado de la capitalidad del nuevo Reino de los Helenos a Atenas, antes la capital provisional había sido Nauplio, una decisión política rodeada de simbolismo. La capitalidad se había proclamado unos meses antes con una misa solemne en el Teseion que fue el primer acto de estado en manifestar la 'continuidad restablecida' entre el pasado clásico pagano (del dórico templo de Hefesto, en el Ágora) y la Ortodoxia cristiana, pues el Teseion desde el s. VII u VIII, había sido templo cristiano, con culto a San Jorge que se mantuvo incluso en época otomana. Sin embargo, la 'consagración' civil de Atenas como capital del nuevo Reino no podía ser sino en la Acrópolis. En la *cella* del Partenón, el

5 *Cf.* Leontis 1995; Gourgouris 1996.

6 Schinkel proyectó la construcción de un complejo áulico en la Acrópolis para el rey Otón que, afortunadamente nunca se realizó; el definitivo palacio de Otón fue construido por Gärtner siendo hoy sede del Parlamento griego; Klenze, arquitecto de Luis I de Baviera, fue el principal planificador urbanista de Otón; Ziller, algo posterior, y naturalizado griego fue autor de gran número de edificios representativos en Atenas, como la reconstrucción del estadio olímpico para las Olimpiadas de 1896, la Academia, Universidad y Biblioteca de Atenas, el Museo Arqueológico Nacional, el Teatro Nacional, el Banco Nacional, el palacio de Schliemann, etc, así como un sinnúmero de palacetes privados para la burguesía griega. Para la arquitectura neoclásica en Grecia *cf.* Russack 1942; Papageorgiu-Venetas 1994; Buttlar 2002; Kardamitsi-Adami, Biris, y Hardy 2004.

7 *Cf.* Hamilakis 2001.

rey Otón, sentado en un trono decorado con mirtos y laureles, frente a la mezquita que aún se alzaba allí, escuchó un inflamado discurso de Klenze exaltando la dignidad que para el mundo civilizado representaba la ceremonia en medio de unas ruinas que, pese a tantos siglos, habían sido permanente testimonio de la civilización de Temístocles, Arístides, Cimón y Pericles y que ahora, anunciaba: "*todos los vestigios de barbarie desaparecerán, no sólo de aquí sino de toda Grecia, y las ruinas del glorioso pasado renacerán con una nueva luz como sólido fundamento para el presente y el futuro*"[8]. Klenze, a continuación, expondría a grandes rasgos su proyecto de 'limpieza' (*Reinigung*) y recuperación de la Roca Sagrada. Pronto se crearían (1837), la *Sociedad Arqueológica Griega* y su órgano la *Gaceta Arqueológica*[9], instrumentos esenciales hasta hoy día, a través del Servicio Arqueológico Griego, para la fijación del canon epistemológico oficial dirigido al rescate, interpretación, conservación y restauración del patrimonio arqueológico griego. La implantación de las misiones arqueológicas extranjeras en Grecia, desde 1846 en que se estableció la primera, la francesa, seguida por la alemana (1874), la norteamericana (1881) y la británica (1886)[10], resultaría decisiva para los avances en el estudio científico *in situ* de la antigüedad. El balance en los ciento sesenta años de simbiosis se ha revelado positivo científicamente y de especial importancia para la formación y especialización de los arqueólogos griegos. Sin embargo, las grandes líneas de la conceptualización del helenismo, como elemento identificador de la nación, no han variado sustancialmente.

El sueño de Klenze, sin embargo sólo funcionaría en parte porque la construcción de una narrativa nacional exclusivamente clasicista chocó con otras realidades. El propio rey Otón, al poco de iniciarse la 'limpieza' de la Acrópolis y su entorno, ya se opuso a la destrucción de los vestigios bizantinos y la desaparición de algunas construcciones otomanas. El reducido mapa de edificios y valiosas edificaciones de esas épocas que aún perduran son testimonio de esa protección real. La ortodoxia fue decisiva en este cambio de orientación. El clasicismo, importado, que trataba de imponerse procedía del influjo creciente de la Ilustración occidental y que conformó ideológicamente a los primeros ilustrados griegos. Bizancio era así visto de manera muy negativa, como ya lo había sido por Montesquieu, Voltaire y especialmente Gibbon, y eso determinó la narrativa nacionalista proclive al clasicismo. El conflicto entre quienes abogaban por ideales nacionalistas de corte occidental chocó con la Iglesia ortodoxa, centrada en el legado cristiano y bizantino. En esencia, Atenas *versus* Constantinopla. La relación de los modernos 'helenos' con Bizancio siempre ha estado mediada de forma complicada y, a veces, turbulenta por la Ortodoxia y sus estructuras eclesiásticas[11].

Cuando en el siglo XVIII y albores del XIX, los intelectuales griegos (estimulados por Occidente), como Rigas de Velestino[12], propugnaban un moderno modelo de comunidad grecohablante cristiana, pero no ya basada en la fe, como en los siglos anteriores, sino identificada en la común herencia clásica, entonces la Iglesia ortodoxa vio un peligro, pues consideró que esas élites griegas estaban contaminadas por las ideas seculares ilustradas y por la Revolución francesa lo que suponía un grave riesgo para el equilibrio

8 Cf. Las *Memorias* de Leo von Klenze 1838.

9 *Ἐφημερὶς Ἀρχεολογική.*

10 En la actualidad existen acreditados en Grecia 17 países, incluyendo los ya citados, con escuelas o institutos de historia y arqueología, todos con sede en Atenas: Australia, Austria, Bélgica, Canadá, Dinamarca, Finlandia, Georgia, Holanda, Irlanda, Italia, Noruega, Suecia y Suiza. El proyecto de una escuela española, fue aceptado por las autoridades griegas en 1992 y su entrada en vigor, pese a disponerse de edificio propio, sigue esperando; para la idea de este proyecto *cf.* Bádenas y Olmos 1990 y Bádenas 2012.

11 *Cf.* Kitromilides 1989.

12 Rigas que encarnó los ideales ilustrados dirigidos a la desaparición del absolutismo en los Balcanes con su proyecto de nueva constitución política, *cf.* López Villaba 2003.

del *status* de los cristianos (*millet-i rûm*) en el imperio otomano, además de ver en el rescate de la antigüedad griega un serio riesgo de *repaganización* de los cristianos ortodoxos. El patriarcado de Jerusalén, por indicación del patriarca ecuménico, Gregorio V, condenó explícitamente las ideas que buscaban la independencia griega[13]. Sin embargo, con el nacimiento del nuevo Reino de Grecia el nacionalismo no chocó con la Ortodoxia ni la reemplazó, al contrario, la religión sería el vector del nacionalismo en Grecia, como en los demás naciones balcánicas que vendrían después. Por eso el rey Otón estuvo bien dispuesto hacia el legado artístico y arqueológico bizantino, como hemos señalado. La síntesis entre la herencia antigua (pagana) y la bizantina (cristiana) se materializó en la doctrina de la *Megali Idea* (el Gran Ideal) y del concepto de *heleno-cristiano* para definir el carácter y esencia de la nación griega y su correspondiente discurso de continuidad cultural ininterrumpida, desde la antigüedad hasta hoy. El lado oscuro de esta ideología es que provocó un expansionismo que acabaría trágicamente en 1922 con la multisecular presencia griega en Asia Menor[14].

En los ciento ochenta años transcurridos desde el discurso de Klenze en la Acrópolis ateniense los monumentos arqueológicos han contribuido a la materialización del sueño nacional griego. Por sólo centrarnos en Atenas, la Acrópolis ha quedado totalmente purificada de los vestigios postclásicos[15] y toda ella, en su conjunto, pero en especial el Partenón, son la encarnación simbólica de la nación. El 'otro' legado histórico, franco y otomano, fue así borrado físicamente o, en el mejor de los casos, dejado en el abandono y el olvido.

La asociación de la arqueología como disciplina con el nacionalismo alcanzó su cénit hacia 1939[16]. En la época más oscura de la historia europea, algunos arqueólogos alertaron del peligro de vincular arqueología y conceptos raciales (por la etnología) con las ideologías nacionalistas[17]. A partir de la primera década de los años '90 –cuando estas teorías comenzaron de nuevo a estar intelectualmente detrás de los devastadores efectos en el conflicto de los Balcanes– ha surgido una fuerte crítica hacia las 'tradiciones inventadas' y de los discursos y prácticas nacionalistas 'legitimados' por la arqueología e historiografía así entendidas[18].

13 En 1798 Adamandios Coraís respondió con su opúsculo, pro-revolucionario la *Enseñanza fraternal,* a la condena de las nuevas ideas por parte del patriarca Ántimo de Jerusalén en su *Enseñanza paternal, cf.* Clogg 1969, Politis 1998 y López Villalba 2001.

14 *Cf.* Llewellyn Smith 1998.

15 *Cf.* Beard 2002.

16 Como con clarividencia analizó Clark 1957 [1939]. Un triste ejemplo de la corrupción de la arqueología por el nacionalismo fue el que se dio en la Alemania nazi, *cf.* Young 2002.

17 Estas ideas vieron un isomorfismo entre vestigios materiales, cultura y grupos raciales que tomaron cuerpo con la obra del lingüista y prehistoriador Gustaf Kossinna (1858-1931), fundador de la revista *Mannus,* y sus teorías sobre la 'arqueología del asentamiento' (*Siedlungsarchäologie*) que sirvieron para la legitimación académica de la arqueología nazi.

18 La literatura al respecto es muy abundante, destacamos en especial: Hobsbawm 1992, Hamilakis 1996 y 2009, Díaz-Andreu y Champion 1996, Meskell 1998 y Kane 2003.

## Bibliografía


Atkinson, J.A., Banks, I. & O'Sullivan, J. (eds.) 1996: *Nationalism and Archaeology,* Glasgow.

Bádenas, P. y Olmos, R. 1990: "Reflexiones sobre el proyecto de una Escuela de Estudios Helénicos en Atenas", *Archivo Español de Arqueología* 63, 366-370.

Bádenas, P. 2012: "Las relaciones culturales España-Grecia desde el siglo xix hasta la actualidad" (en español, inglés y griego), *Iberia Graeca. El legado arqueológico en la península Ibérica,* Girona, 145-155 (castellano), 213-216 (inglés), 272-275 (griego).

Beard, M. 2002: *The Parthenon,* London

Buttlar, A. 2002: „Die Entwürfe Schinkels, Klenzes und Gärtners für das Athener Schloß 1834/1836", A. Papageorgiu-Venetas, (ed.), *Das ottonische Griechenland. Aspekte der Staatswerdung,* Goethe Institut-Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών. Athina.

Clark, G. 1957 [1939]: *Archaeology and Society,* 3ª ed., London.

Clogg, R. 1969: "The 'Didhaskalia patrikí' (1798): an Orthodox reaction to the French revolutionary propaganda", *Middle Eastern Studies* 13, 87-115.

Díaz-Andreu, M. y Champion, T. (eds.) 1996: *Nationalism and Archaeology in Europe,* London.

Edwards, E., Gosden, Ch., Philips, R.B. (eds.) 2006: *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture,* Oxford-New York.

Gosden, C. 2004: *Archaeology and Colonialism: Cultural Contact from 5000 BC to the Present,* Cambridge.

Gourgouris, S. 1996: *Dream Nation: Enlightenment, Colonization and the Institution of Modern Greece,* Stanford.

Hamilakis, Y. 1996: "Through the looking glass: nationalism, archaeology and the politics of identity", *Antiquity* 70, 975-978.

Hamilakis, Y. 2001: "Antiquities underground", *Antiquity* 75, 35-36.

Hamilakis, Y. 2009: *The Nation and its Ruins: Antiquity, Archaeology and National Imagination in Greece,* Oxford.

Hobsbawm, E.J. 1992: *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth and Reality,* Cambridge.

Kane, S. (ed.) 2003: *The Politics of Identity and Archaeology in a Global Context,* Archaeological Institute of America, Boston.

Kardamitsi-Adami, M., Biris, M. y Hardy, D. 2004: *Neoclassical architecture in Greece,* Los Angeles.

Kitromilides, P. 1989: "'Imagined communities' and the origin of the national question in the Balkans", *European History Quarterly* 19, 149-194.

Klenze, L. von 1838: *Aphoristische Bemerkungen gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland,* Berlin.

Leontis, A. 1995: *Topographies of Hellenism: Mapping the Homeland,* Ithaca.

López Villalba, M. 2001: "Las *Enseñanzas* de la Ilustración neogriega", *Erytheia* 22, 213-228.

López Villalba, M. 2003: *Traducir la Revolución: la nueva constitución política de Rigas de Velestino,* Nueva Roma vol. 18, CSIC, Madrid.

Llewellyn Smith, M. 1998: *Ionian Vision: Greece in Asia Minor, 1919-1922,* London.

Meskell, L. (ed.) 1998: *Archaeology Under Fire: Nationalism, Politics and Heritage in the Eastern Mediterranean and the Middle East,* London.

Papageorgiu-Venetas, A. 1994: *Hauptstadt Athen: Ein Stadtgedanke des Klassizismus,* München.

Politis, A. 1998: «From Christian Roman emperors to the glorious Greek ancestors», D. Ricks, y P. Magdalino (eds.) *Byzantium and the Modern Greek Identity,* Aldershot, 1-14.

Russack, H.H. 1942: *Deutsche Bauen in Athen,* München.

Young, M. 2002: "The Nazis' Archaeology", *Nebraska Anthropologist.* Paper 78. http://digitalcommons.unl.edu/nebanthro/78

# *El proyecto topográfico del arquitecto José Ignacio Hervada en la isla de Delos (1935-1937)*

Juan Pedro Bellón Ruiz
Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica, Universidad de Jaén
Iván Fumadó Ortega
Antiguo Becario de la EEHAR
Jorge García Sánchez
Universidad Complutense de Madrid

En 2010, siendo Ricardo Olmos director de la Escuela Española de Historia y de Arqueología en Roma (CSIC), se nos concedió a un grupo de investigadores de dicha institución –o que habían formado parte de ella en años recientes– el proyecto I + D *La misión arqueológica del arquitecto José Ignacio Hervada en Grecia (1935-1937). Nuevas fuentes sobre la topografía antigua de Delos* (HAR2010-18915). Nos aguardaban por delante tres años de indagaciones en la biografía, en los trabajos y en los viajes de un personaje muy desconocido, el citado Hervada, pero quien sin embargo había llevado a cabo una hazaña artístico-arqueológica innovadora en el panorama de la arqueología española de la época, el levantamiento de una serie de detallados planos topográficos y reconstrucciones monumentales de la isla de Delos durante los años 1935 a 1937[1].

La corta existencia de Hervada (Gijón, 1902 - Roma, 1949) se caracterizó por haber transcurrido casi todo el tiempo de su vida profesional en Roma. Entre 1934 y 1940 fue pensionado –así se les denominaba antiguamente a los becarios– de la Real Academia de España en Roma, y desde 1942 hasta su fallecimiento dirigió las obras de remodelación en ésta, en calidad de asesor técnico de la Junta para el fomento y enlace de la acción e instituciones culturales de España en Roma, y de veterano componente de la Academia. Salvo algunos sectores de la misma, de él no se recuerda ninguna construcción reseñable, así que los trabajos por los que destacó permanecieron tan sólo plasmados gráficamente. Pero desde luego los que nos interesan no resultan nada desdeñables.

Cuando en 1935 partió hacia Grecia no hacía más que continuar una tradición imperante en el mundo del academicismo europeo desde el siglo xviii: el viaje destinado al estudio de la arquitectura clásica, que a partir de una inicial etapa romana –o italiana–, se fue prolongando a las tierras helenas y al Oriente. A mediados del siglo xviii, al igual que otras academias de Europa, la Real Academia de San Fernando enviaba a sus pensionados a la ciudad del Tíber a completar su educación estética a la vista de los monumentos de la Antigüedad. Dibujos y planos de teatros, termas, anfiteatros, templos y santuarios poblaron las paredes de su sede madrileña, que los pensionados remitían a un ritmo anual con el fin de demostrar sus progresos y de que los discípulos que no gozaban de ayudas para desplazarse a Italia mejorasen sus habilidades copiándolos[2]. El gusto del siglo xix derivó hacia el clasicismo griego y el exotismo de Levante, así que las normativas académicas ampliaron los horizontes mediterráneos en los que los arquitectos podían recalar en su búsqueda de nuevas inspiraciones aplicables en la ecléctica arquitectura decimonónica. A la par, la arqueología se consolidaba como una ciencia de técnicos, en la que la docu-

1 García *et alii* 2010.
2 García Sánchez 2011.

mentación exacta de los yacimientos no se debía dejar de la mano de *amateurs* o de la escasa pericia de los filólogos: entonces los arquitectos se hicieron imprescindibles en las grandes excavaciones que sobre todo alemanes, franceses y británicos practicaban en Grecia y en el Próximo Oriente[3].

Los programas formativos de las escuelas de arquitectura y de la RAER habían heredado idénticas inquietudes hacia la edilicia grecorromana que en los siglos precedentes, a las que se sumaba una floreciente arqueología que desvelaba no únicamente el arte del pasado, sino su cultura material, sus usos, sus formas de pensar, sus formas de construir. El reglamento de la RAER impelía a los arquitectos a marchar a Grecia en su segundo año de pensión, y allí desarrollar un "proyecto de consolidación y restitución de un edificio o monumento, acompañado de un estudio de las diversas soluciones de la técnica moderna que pudieran emplearse". Pero Hervada, a tono con las inquietudes del momento, rebasó las exigencias preceptivas al centrar su proyecto no sobre un monumento distintivo, sino sobre la completa topografía de la isla de Delos.

Durante los años 30 la mayoría de los investigadores de la Arquitectura antigua, ingenieros, arquitectos, filólogos o epigrafistas, seguían centrados en cuestiones estilísticas, artísticas y de detalle. Pocos eran los que tomaban la ciudad antigua como un conjunto, reflejo de la confluencia dinámica e inestable, de factores arquitectónicos, económicos, religiosos y políticos. El primer paso que la Arqueología debía dar para aproximarse al estudio integral de la ciudad antigua era, evidentemente, su documentación. Este era precisamente el paso que, desde la escuela alemana liderada por Armin von Gerkan, se estaba produciendo en las universidades europeas y poniendo en práctica en las excavaciones del Mediterráneo oriental.

José Ignacio Hervada, como hemos dicho, no se limitó a cumplir con lo que los reglamentos de las instituciones españolas esperaban de él, sino que aspiró a inscribirse en una corriente de estudio europea, innovadora e inédita en nuestro país. Entre 1935-1937 viajó a Grecia, instaló un estudio en Atenas y realizó numerosas estancias en Delos. El objetivo de su "ciclópeo" proyecto, como él mismo lo calificaba, era el dibujo de una reconstrucción completa de Delos completado por una maqueta. De entre los planos producidos, dos alzados y una planta de grandes dimensiones dibujados a tinta y acuarelados se han conservado en buen estado en los almacenes de la Real Academia de España en Roma, si bien habían caído en el olvido hasta el 2009[4].

En los alzados (66 x 265 cm cada uno, a escala 1:50) se representa una sección continua que parte de la plaza situada frente a la Sala Hipóstila y llega a atravesar completamente el Ágora de los Italianos, mostrando así una reconstrucción ideal de estos monumentos, así como del Monumento de Granito, de la Terraza de los Leones y del Dodecateion (Fig. 1). La planta (115 x 235 cm, a escala 1:500), representa el Monte Cinto, el conjunto de templos dedicados a los Dioses Extranjeros (Afrodision, Serapeo, etc.), el Teatro, el barrio de viviendas anexo, una serie de almacenes frente a la costa, y un anexo con la Bahía de Fourni y el Asclepeion[5] (Fig. 2).

Durante nuestro proyecto hemos analizado los trabajos délicos de José Ignacio Hervada desde una perspectiva científica y contextual, comparando sus resultados con las fuentes planimétricas y bibliográficas que tuvo a su disposición, entre las que destacan los volúmenes de la *Exploration archéologique de Délos*. En este sentido debemos destacar que, pese a las llamativas limitaciones de presupuesto y recursos

3 Hellmann 1993 y 1996.

4 Su estudio y valoración han sido dos de los principales objetivos del mencionado proyecto de I+D. Su restauración ha sido llevada a cabo por el Instituto del Patrimonio Cultural de España.

5 *Cf.* Fumadó Ortega, en prensa.




Fig. 1. José Ignacio Hervada, *Sección B. Delos*, 1935-1937, 265 x 66 cm. Roma, Real Academia de España.

temporales y humanos a las que tuvo que hacer frente el asturiano, éste encontró un equilibrio extremadamente eficiente entre los datos procedentes de la documentación preexistente y la obtenida directamente en el campo. Creemos que se tomó la decisión de reducir la densidad de puntos que él mismo, acompañado de un topógrafo, tomaron sobre el terreno. De este modo se pudieron ubicar en el plano las ruinas de los edificios más singulares, mientras que su arquitectura interior se completó con las planimetrías publicadas, cuando existían, con dibujos a mano alzada, o con una medición topográfica basada en la toma de sólo unos pocos puntos clave. Con esta metodología de medición selectiva se logró producir, en un tiempo record, la planimetría de un terreno de aproximadamente 50 ha de extensión a la escala de 1:500 en un yacimiento que, hasta entonces, contaba sólo con planimetrías generales a escala 1:1000, que, por cierto, aún no ha sido superada.

No obstante, hemos querido evitar la evaluación de los mencionados dibujos según parámetros de precisión y exactitud modernos, pues creemos que éstos deben ser entendidos y explicados dentro de la tradición de estudio a la que pertenecen, que desarrolló durante siglos sus propios criterios de calidad[6]. El objetivo de nuestro arquitecto, logrado con éxito, fue la reconstrucción ideal de la ciudad de Delos en el momento en el que se consideraba que disfrutó de su mayor esplendor arquitectónico. Para ello se tomó, como era habitual en este tipo de trabajos, algunas licencias, especialmente en el ámbito de la decoración arquitectónica y en la disposición de estatuas y podios en los espacios abiertos, pero no sólo, pues dichas licencias también le permitieron decidir qué edificios debían aparecer representados y cuáles iban a ser obviados.

El interés por la morfología de las ciudades antiguas, hoy en día consolidado tanto en ámbito académico como entre el público cultivado, dió sus primeros pasos en el periodo de entreguerras del siglo XX. España ha permanecido al margen de estas investigaciones, salvo por tímidas excepciones, hasta su último periodo democrático. Desde esta perspectiva nos reafirmamos en el valor doble del proyecto délico del arquitecto asturiano: por un lado la superación de la escala a la que habían trabajado hasta entonces los arquitectos de la *École française d'Athènes*; por otro, la ambición por internacionalizar la investigación española. En este último sentido no podemos dejar de destacar, a pesar de la distancia cronológica que los separa, el encomiable esfuerzo compartido por el arquitecto asturiano y por Ricardo Olmos al frente de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma.

Hervada no realizó ninguna publicación científica sobre sus trabajos en Delos. Este hecho puede deberse a la prohibición expresa realizada por *l'École Française d'Athènes* para autorizar así su 'proyecto

6 *Cf.* García Sánchez, en prensa.

artístico' en la isla, propiedad –intelectual– de los franceses, o bien por la posterior deriva profesional del arquitecto centrada en sus trabajos en la propia Embajada de España en Roma. Tampoco realizó otros estudios relacionados con la arqueología, teniendo a su disposición el enorme potencial que le ofrecía Roma y no tenemos pistas de que mostrase interés o algún tipo de iniciativa por desarrollarlos de otra forma, aunque, en este caso las fuentes disponibles son más bien limitadas debido a que su documentación personal se ha conservado quizás de forma muy parcial. Por tanto, poco podemos decir de su impacto académico o científico salvo el derivado de su análisis desde el presente contextualizando historiográficamente su proyecto, que desde luego hubiese marcado un punto de inflexión en la arqueología española dado que nuestra presencia en el exterior comenzó a desarrollarse tardíamente, con las campañas en el Sahara y la Guinea española iniciadas en los años cuarenta por Julio Martínez Santa-Olalla o al final de la década de los cincuenta, con los trabajos de Almagro Basch en Nubia o las iniciativas, derivadas de los cursos de Ampurias, en Italia, pero en todo caso desde presupuestos metodológicos bien distintos a los que aquí estamos tratando y dejando a un lado toda la tradición previa de pensionados que realizaron estudios arquitectónicos o artísticos relacionados con la antigüedad clásica grecorromana. Lo cierto es que, en todo caso, los trabajos de José Ignacio Hervada podrían interpretarse como un punto de inflexión, entre ambos sistemas metodológicos, entre la tradición filológica, relacionada con las bellas artes y los nuevos presupuestos epistemológicos de la arqueología, puesto que el estudio de Delos se centró en una recogida exhaustiva de datos, de fuentes, interesándose por la trama urbanística de la ciudad, en la precisión de los trazados... pero también en las reconstrucciones e idealizaciones entroncadas con las teorías de la restauración arquitectónica decimonónica.

Interesa, por tanto, contextualizar sus trabajos desde otro enfoque, más relacionado con la política científica española en el exterior y en la propia tradición historiográfica de la arqueología española, relacionada con los viajes y pensiones en el extranjero, iniciados institucionalmente por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En primer lugar, cabe destacar la magnitud del proyecto realizado por Hervada, consistente en la realización de un estudio planimétrico detallado de un asentamiento extenso y complejo, como es Delos, estudio que superaba a los realizados por el equipo francés que, además, trabajó de forma más o menos estable y continuada en el sitio y que, contaba además con la disponibilidad de medios, equipamiento y apoyo institucional cualitativa y cuantitativamente superiores a los del arquitecto español. Su estudio superaba al monumento, al edificio aislado, individualizado, y se enfrentaba a la trama urbana, a los matices de la complejidad de un asentamiento vivo y que refleja, quizás como ningún otro en el Mediterráneo, la evolución urbanística de una ciudad desde la época clásica a la época helenística. No contamos con un trabajo de referencia similar de ningún otro pensionado español en Italia, y en este sentido cabe remarcar precisamente que se trata de iniciativas personales que no contaron prácticamente con apoyo económico que no fuese otro que el de la propia 'pensión' asignada, es decir, que no pueden ser entendidos como proyectos que contasen con subvenciones de apoyo para su ejecución.

En segundo lugar, como ya expusimos en su día[7], la pensión de Hervada, respondía a un esquema, a un proyecto que nunca llegó a fraguar legislativa o administrativamente pero sí formalmente, puesto que la estancia de nuestro arquitecto primero en Roma y luego en Atenas, se adecuaba al modelo planteado por José Ramón Mélida para la creación de una estructura de centros de investigación en Roma y Atenas. Dicho modelo consistiría en la articulación de estancias en ambas ciudades a lo largo de uno o

7 García *et alii* 2010.




Fig. 2. José Ignacio Hervada, *Planta del área sur de Delos, barrio del Teatro, Puerto, Colina de los Santuarios, detalle del Asklepeion*, 1935-1937, 115 x 235 cm. Roma, Real Academia de España.

dos años, existiendo ya en Roma la infraestructura institucional necesaria (la Academia de Bellas Artes en Roma, puesto que la Escuela de Roma del Centro de Estudios Históricos estuvo cerrada entre 1914 y 1951) pero debiéndose crear en Atenas una sede que sirviera de acogida y como referencia para las autoridades helenas, para el desarrollo de actividades en el país.

Lo paradójico es que la Real Academia de Bellas Artes en Roma, creada en 1873, estableció un sistema regulado y reglamentado de pensiones, unas funciones claras y unas atribuciones bien definidas entre Roma y Madrid; sin embargo, la Escuela de Roma, vinculada al Centro de Estudios Históricos y a la Junta para Ampliación de Estudios, sufrió siempre de cierta fragilidad institucional y sus relaciones con Madrid no siempre fueron lo suficientemente consistentes y fluidas, quizás porque el propio Centro de Estudios Históricos no pensaba en proyectarse institucionalmente al extranjero en una etapa tan temprana de su propia vida corporativa y quizás porque sus capitanes estaban más centrados en el desarrollo de sus investigaciones en territorio nacional que fuera del mismo, aunque la masiva disponibilidad de fuentes abierta en los archivos romanos a finales del siglo XIX era todo un reclamo a tal efecto. Por otra parte, es necesario señalar que el Centro de Estudios Históricos, regente de la Escuela de Roma, apenas contó con personal extra disponible para llevar a cabo un proyecto estable, como le ocurriría al Institut d'Estudis Catalans que sí fue capaz de aportar la labor de José Pijoán en Roma y que precisamente acabó cuando éste abandonó la institución para marchar a los Estados Unidos. Con todo, el planteamiento que aún subyace en nuestro país sobre la creación de un centro de investigación en Atenas (con sede, reformada, cerca de la Acrópolis, pero vacía), demuestra nuestra incapacidad y mediocridad en la estabilidad y proyección de políticas de investigación, curiosamente cuando los criterios de excelencia se basan en la internacionalización de nuestras líneas de trabajo. No es este el lugar para enumerar la potencialidad de investigaciones histórico-arqueológicas en Grecia, que en su día hiciesen Ricardo Olmos y Pedro Bádenas, sino llamar la atención sobre una construcción historiográfica que nos sustenta en Grecia y Roma y a la que seguimos negando: nuestro Mediterráneo.

## *Bibliografía*


Fumadó Ortega, I., en prensa: "Los dibujos délicos de José Ignacio Hervada", J. García (coord.), *El arquitecto José Ignacio Hervada (1902-1949). El sueño de una arqueología española en Grecia entre los siglos XVIII y XX*, Madrid.

García Sánchez, J. 2011: *Los arquitectos españoles frente a la Antigüedad. Historia de las pensiones de arquitectura en Roma (Siglos XVIII y XIX)*, Milán-Guadalajara.

García Sánchez, J., en prensa: "José Ignacio Hervada: los arquitectos, la Antigüedad y la arqueología del Mediterráneo", J. García (coord.), *El arquitecto José Ignacio Hervada (1902-1949). El sueño de una arqueología española en Grecia entre los siglos XVIII y XX*, Madrid.

García, J., Bellón, J.P. y Fumadó, I. 2010: "Arqueología española en Grecia: los trabajos de José Ignacio Hervada en Delos (1934-1941)", R. Olmos, T. Tortosa y J.P. Bellón (eds.), *Repensar la Escuela del CSIC en Roma. Cien años de memoria*, Madrid, 307-320.

Hellmann, M.-C. 1993: "The Great German and French Excavations in Greece and Asia Minor in the Late 19th Century", *Rasegna. The Archaeology of Architects* 55, 61-67.

Hellmann, M.-C. 1996: "Les architectes de l'École française d'Athènes", *Bulletin de Correspondance Hellénique* 120, 191-222.

# *Piazza Navona, hier, aujourd'hui, demain...*

Jean-François Bernard
École française de Rome

Cette brève présentation se nourrit des recherches menées de 2006 à 2010 dans le cadre du projet ANR « Piazza Navona, du stade de Domitien à l'actuelle place Navone, genèse d'un quartier de Rome[1] ». L'importance des liens entretenus par la nation espagnole et la place à partir du XV[e] siècle fut le motif d'une visite à l'EHAAR, et l'occasion de rencontrer son directeur, Ricardo Olmos. Les moments partagés dans les bureaux de la via di Torre Argentina, en compagnie de Trinidad Tortosa, donnèrent naissance à de fructueuses collaborations et à un beau volume regroupant 43 contributions relatives à l'histoire de la place et de ses habitants. Ces quelques pages prolongent d'heureux souvenirs partagés et constituent un modeste témoignage d'amitié et de gratitude.

Notre programme de recherche s'est efforcé de rétablir la continuité historique et spatiale de la célèbre place, dont la visibilité s'est progressivement estompée pour ne retenir que les deux temps forts gravés dans le marbres des plaques situées aux coins des rues : « Piazza Navona - Stadio di Domiziano ». L'approche est biographique, elle tente de restituer aussi fidèlement que possible l'évolution d'un lieu, de présenter les dynamiques de ses transformations et de faire dialoguer passé lointain et préoccupations actuelles. Espace aux personnalités multiples, soumis aux contraintes antagonistes de la conservation et du développement, la piazza Navona offre dans ce contexte un exemple majeur (Fig. 1).

D'un point de vue architectural, le stade de Domitien constitue le point de départ de cette histoire. Formé de puissants piliers de travertin et de murs en blocage revêtus de briques, sa structure était surmontée de gradins de marbre qui détouraient l'aire dégagée de la piste. Au cœur d'un quartier dédié au divertissement et au bien être, entre théâtres et thermes, l'édifice accueillait, avec l'odéon voisin, les épreuves de l'*Agon Capitolinus*, jeux quadriennaux directement inspirés des concours panhelléniques. Le stade a donné naissance à la place Navone, et lui a laissé en héritage son tracé, ses robustes maçonneries, et son goût des spectacles et des fêtes.

Au cours de sa longue histoire, on peut cependant noter que, pendant une période relativement brève (un peu plus de trois siècles) à partir de 89 ap. J.-C., la forme et la fonction de cet espace furent en parfaite adéquation dans le cadre du programme impérial[2]. Après quoi, le décalage entre le cadre architectural et son usage s'est progressivement accentué, donnant naissance à l'ensemble si particulier que nous connaissons aujourd'hui.

1 Bernard 2014.
2 Voir Colini 1943; Bernard et Ciancio Rossetto 2014.

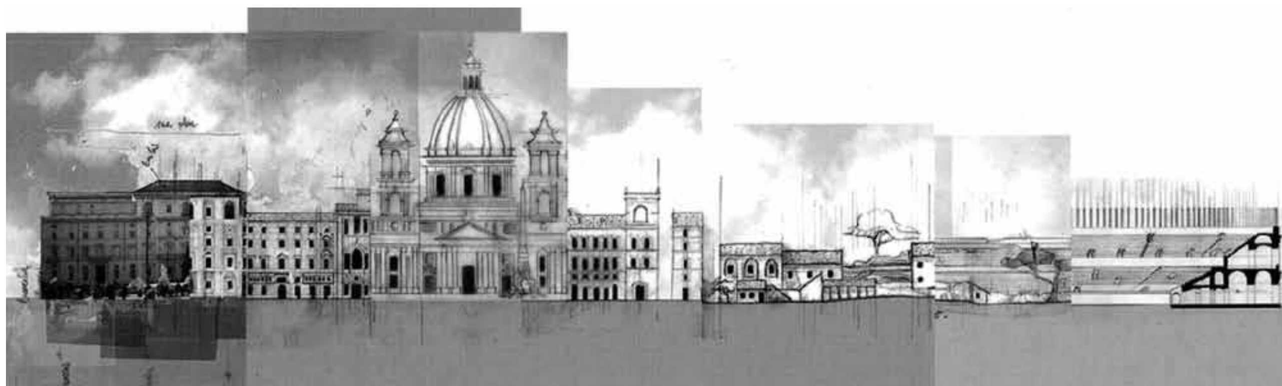


Fig. 1. Restitution diachronique de la place Navone (J. de Fillipis, J.-Fr. Bernard).

La fracture est sans doute apparue dès la fin du IVe siècle, car si en 357 Constance II admirait encore les façades de l'édifice qu'il classait parmi les merveilles de Rome[3], des activités nouvelles n'allaient pas tarder à se développer sous les vastes espaces couverts qu'offraient les voûtes du stade. Les fouilles menées sous l'immeuble de l'Ecole française, au n° 62 de la place, ont révélé la présence d'un important lot de fragments de marbres colorés, éclats de placages vraisemblablement prélevés sur les monuments voisins afin d'être retaillés et remployés dans de nouveaux projets décoratifs. Ce témoignage précoce de réoccupation laisse imaginer que, dès le début du Ve siècle, peut-être quelques décennies auparavant[4], les façades prestigieuses du stade ouvraient sur de petits ateliers qui avaient trouvé refuge sous les structures massives. Il ne s'agit alors que d'un timide début, simple réutilisation spatiale, adaptation envahissante sans être destructrice, préambule d'une longue histoire au cours de laquelle n'apparaît pas toujours clairement qui, du cadre architectural ou de ses utilisateurs, s'adapte à l'autre.

L'histoire du stade au cours du Moyen Âge est celle d'un enchaînement de réutilisations, parfois de nature à favoriser la conservation des vestiges, lorsqu'il s'agit de la simple réoccupation des volumes délimités par les structures antiques, parfois responsable de sa disparition, lorsque les matériaux sont prélevés pour être remployés à peu de distance ou sur de lointains chantiers[5]. Il demeure difficile de proposer une chronologie des phases de démontage du grand monument. En général, on constate en premier lieu la spoliation des matériaux à la fois les plus précieux et les plus faciles d'accès : marbres colorés utilisés en placage, œuvres d'art (de nombreuses statues ornaient l'édifice), métaux, le bronze, mais également le fer et le plomb utilisés pour sceller les blocs. Vient ensuite le tour du marbre qui devait constituer la vaste *cavea*. La disparition des gradins qui formaient une sorte de couverture protégeant les structures annonce également l'accélération du processus de dégradation naturelle, provoqué par l'infiltration de l'eau. Le travertin, sans doute prélevé dès le haut Moyen Âge, sera massivement démonté et remployé à la Renaissance. Il constituait la façade et la contre façade qui s'élevaient toutes deux sur plus de 20 mètres de hauteur et dont il ne reste que de très maigres traces. Mieux conservées, les structures en *opus caementicium* revêtues de parements de briques ou de fragments de tuiles sont encore bien visibles dans les caves

3 Ammien Marcellin, *Histoire*, XVI, 10, 14.
4 Voir Dewailly et *alii* 2014.
5 Voir Michel D'Annoville et Ferri 2014; Molinari 2014.

des palais modernes et parfois, cachées derrière les enduits modernes, se trouvent présentes jusqu'au niveau du rez-de-chaussée. Briques et tuiles seront aussi massivement démontées, laissant apparaître le noyau de béton des murs, et cette récupération systématique des matériaux s'étendra jusqu'à l'énorme masse de voûtes en blocage, volume colossal à l'échelle du monument : les fouilles menées à l'École n'en ont pas rendu le moindre fragment.

Le rythme des transformations est variable, intense ou ralenti, mais le paysage ne reste jamais figé. Le stade est à la fois une carrière de matériaux et un espace de vie, un lieu de résidence et d'activités quotidiennes. La valeur économique des matériaux encourage leur démontage et leur revente, alors que l'intérêt pratique des structures conservées, réutilisables à peu de frais, favorise leur conservation. Ces deux pratiques s'opposent, se complètent, et modèlent un nouveau décor. Au cours des siècles, l'architecture du stade apparaît de manière toujours plus ténue, jusqu'à disparaître totalement du paysage vers la fin du xv^e^ siècle[6].

Durant toute cette période et cette observation explique certainement la conservation de la mémoire du stade dans le tissu moderne, l'ancienne piste a toujours appartenu à un unique propriétaire. Il s'est agi d'abord de l'abbaye de Farfa, puis de la commune de Rome. Elle ne fut ni occupée par des cultures, ni couverte de constructions, ni lotie. C'est ce vaste espace unitaire et dégagé qui accueillera le marché, inauguré le 3 septembre 1477, dont l'installation, à l'initiative du cardinal d'Estouteville, camerlingue du pape Sixte IV, constitue le véritable acte de naissance de l'actuelle piazza Navona.

La place présente alors un sol non dallé, au centre d'un espace que caractérise sa forme inhabituelle et sa fermeture caractéristique, car seuls d'étroits passages relient le vide central aux rues adjacentes. Elle présente un paysage offrant au regard des constructions sommaires et les murs les moins flatteurs de grandes demeures dont la façade principale ouvrait sur les rues adjacentes, actuelles via dell'Anima et Corso Rinascimento, jadis via dei Sediari. L'ancienne piste, dont on suppose qu'elle a jusqu'à lors continué d'accueillir des entraînements militaires et des compétitions sportives[7], devient lieu de commerce et centre d'une intense vie sociale.

Et c'est l'ensemble du bâti de la place qui, en quelques décennies, réagira à cette nouvelle dynamique et donnera à ce qui devait encore ressembler à un terrain vague l'aspect d'un véritable décor monumental. L'événement est remarquable car il concerne la place dans son ensemble. A l'espace unitaire de la piste répond désormais l'uniformisation du paysage architectural de la place. Évidente dès le projet (non réalisé) de Sangallo le Jeune qui, en 1514-1515, envisage de la transformer en avant cour du palais Madame[8], et tangible dans le vaste chantier qui durant ces décennies verra apparaître, strictement posée sur les structures du stade dont elles respectent l'alignement, une série de nouveaux palais ouvrant désormais sur le vide central[9].

La piste d'hier est devenue la place du marché et le lieu de représentation où se succèdent processions religieuses, fêtes officielles et spectacles de rue. Les institutions religieuses étrangères occupent l'espace, l'Espagne en premier lieu, avec son église nationale, dont la construction débute dès 1450. Les

6 Sur cette période charnière de l'histoire de la place, voir : Esposito 2014.

7 Voir Venditelli 2014.

8 Projet inspiré de la relation Palais impérial/cirque de Constantinople, édifice antique qui demeure à bien des égards comparable à notre stade par la force de sa présence dans le paysage urbain. Voir Vaquero Piñeiro 2014. Par ailleurs, ce lien direct lieu de pouvoir/espace public se reproduit aujourd'hui par la relation Sénat/place. La place Navone fut au cours des dernières années un haut lieu de contestation politique.

9 Voir principalement Gauthiez 2014.



Fig. 2. Photogramme extrait du film *Ieri, oggi, domani* (épisode Mara), V. de Sica, 1963. Sophia Loren et Gianni Ridolfi sur la terrasse de l'appartement place Navone.

Allemands, les Français, les Portugais à peu de distance. Et les gradins de bois remplacent la *cavea* de marbre, pendant que les fenêtres et les belvédères des maisons se transforment en loges convoitées. Le stade antique n'est plus visible mais le lieu de spectacle fonctionne encore à plein régime.

La famille Pamphili réalisera au XVII[e] siècle l'opération convoitée par tant d'autres[10] : s'approprier la place. L'intervention architecturale ne concerne pas seulement le pourtour, où s'implantent le palais familial et l'église Sainte Agnès, mais également le centre, qu'occupe désormais la magnifique fontaine des fleuves. Les dieux fleuves symbolisent les continents connus, alors au nombre de quatre, l'obélisque évoque l'ancienneté d'une famille dont le symbole, une colombe, domine la composition. La construction de la fontaine monumentale au centre de la place contourne en quelque sorte l'interdit de bâtir sur l'emprise du vide central. Elle relie finalement dans un même ensemble le pourtour et le centre, l'espace public et l'espace privé. Enfin, la présence de l'obélisque, récupéré au cirque de Maxence, évoque le souvenir de l'euripe d'un hypothétique C*irco Agonalis* qui ne doit son invention qu'aux égarements des historiens et des architectes... il faudra attendre la fin du XIX[e] siècle pour que l'identification du stade de Domitien soit enfin reconnue.

Cette réalisation magistrale marque encore aujourd'hui le paysage de la place, le caractérise et, de toute sa force, semble l'avoir figé. Hier, aujourd'hui, demain. La place est toujours l'un des lieux les plus animés du centre de Rome. Le décor ne change plus, le mouvement concerne davantage les habitants du quartier. Ceux qui ne sont pas encore partis évoquent avec nostalgie une place Navone jadis romaine et aujourd'hui mondiale, un lieu de vie quotidienne et de brassage social désormais rythmé par le passage

10 Voir Leone 2014; Gauthiez, 2014.

des groupes de touristes pressés[11]. La mémoire, encore fraîche, d'un probable « Âge d'Or » est immortalisée par le cinéma, *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1957) ou *Ieri, oggi, domani* (Vittorio de Sica, 1963) (Fig. 2).

Et c'est bien là que réside le grand défaut de cette place qui, selon le point de vue, serait trop belle pour ne pas être populaire, ou trop populaire pour rester belle… Le problème n'est pas neuf. Innocent X fit interdire la tenue du marché, activité jugée indigne de son splendide réaménagement de la place. En 1866, c'est l'inondation estivale qui fut interrompue, un divertissement très couru qui animait l'espace central depuis deux siècles. Puis le marché fut transféré au campo dei Fiori en 1869, là encore au prétexte de préserver le magnifique décor architectural. Car les guides touristiques ont commencé à faire l'éloge de cet endroit, dont ils relèvent également la vie populaire et soulignent la saleté à partir du XVIIIe siècle. Le décor prestigieux et les activités triviales ne font plus forcément bon ménage[12].

La découverte des vestiges du stade en 1936 provoqua une grande émotion, des immeubles furent démolis pour permettre la fouille, puis après d'intenses débats, reconstruits à l'identique. Derrière ces façades, les murs antiques sont aujourd'hui visibles, mais ils sont désormais détachés de la place, comme le seraient des objets placés dans une vitrine de musée. Ce sont ensuite les automobilistes qui seront priés de quitter les lieux en 1968, afin d'éviter les dégradations liées à la pollution. Plus proche de nous, c'est la gêne occasionnée par les peintres, les musiciens ou les vendeurs ambulants qui a été pointée du doigt. Leur présence, qui porterait atteinte à la qualité des lieux, a fait l'objet de débats. Noël rend la place aux Romains, le temps d'un marché qui se tient tous les jours de décembre et se prolonge jusqu'à l'arrivée de la Befana, le 6 janvier. L'ambiance est de nouveau familiale, comme c'est également souvent le cas le dimanche, où la place demeure un lieu de promenade et de divertissement apprécié.

Le cadre architectural, soigneusement préservé, n'a pour ainsi dire pas changé depuis plus de trois siècles. Cependant, les anciens habitants du quartier, peu nombreux, reconnaissent avec difficulté la place Navone de leur jeunesse.

11 Voir Fabre et Iuso 2014.
12 Sur ce thème : Bertrand 2014.

# *Bibliographie*


Bernard, J.-Fr. (dir.) 2014 : *« Piazza Navona, ou place Navone, la plus belle & la plus grande ». Du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine*. Collection de l'École française de Rome 493, Roma.

Bernard, J.-Fr., Ciancio Rossetto, P. 2014 : «Lo stadio di Domiziano: nuovi dati sull'architettura del monumento», J.-Fr. Bernard, *« Piazza Navona, ou place Navone, la plus belle & la plus grande ». Du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine*. Collection de l'École française de Rome 493, Roma, 135-158.

Colini, A.M. 1943 : *Stadium Domitiani*, Roma.

Dewailly, M. *et alii* 2014 : « L'exploration archéologique des caves de l'immeuble sis piazza Navona 62 », J.-Fr. Bernard, *« Piazza Navona, ou place Navone, la plus belle & la plus grande ». Du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine*. Collection de l'École française de Rome 493, Roma, 831-860.

Esposito, D. 2014 : «Forme, funzioni e transformazioni dell'abitato intorno al *Campus Agonis* nel tardo Medioevo», J.-Fr. Bernard, *« Piazza Navona, ou place Navone, la plus belle & la plus grande ». Du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine*. Collection de l'École française de Rome 493, Roma, 297-306.

Fabre, D., Iuso, A. 2014 : « Piazza Navona : une anthropologie au présent », J.-Fr. Bernard, *« Piazza Navona, ou place Navone, la plus belle & la plus grande ». Du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine*. Collection de l'École française de Rome 493, Roma, 817-829.

Gauthiez, B. 2014 : « Les logiques multiples de la production de l'espace d'un quartier : la place Navone à Rome 1450-1870 », J.-Fr. Bernard, *« Piazza Navona, ou place Navone, la plus belle & la plus grande ». Du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine*. Collection de l'École française de Rome 493, Roma, 325-384.

Leone, St. C. 2014 : «Il Palazzo Pamphili: l'intervento dei Pamphili nello sviluppo urbanistico di piazza Navona dal 1615 al 1650 », J.-Fr. Bernard, *« Piazza Navona, ou place Navone, la plus belle & la plus grande ». Du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine*. Collection de l'École française de Rome 493, Roma, 885-394.

Michel D'Annoville, C. et Ferri, A. 2014 : « Premières réflexions sur le stade de Domitien à la fin de l'Antiquité (IV$^{e}$ siècle-V$^{e}$ siècle)», J.-Fr. Bernard, *« Piazza Navona, ou place Navone, la plus belle & la plus grande ». Du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine*. Collection de l'École française de Rome 493, Roma, 237-248.

Molinari, A. 2014 : «Gli scavi al nº 62 di piazza Navona tra "microstorie" e "grandi narrazioni" (secoli V-XV)», J.-Fr. Bernard, *« Piazza Navona, ou place Navone, la plus belle & la plus grande ». Du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine*. Collection de l'École française de Rome 493, Roma, 263-274.

Vaquero Piñeiro, M. 2014 : «Rendita immobiliare a piazza Navona fra XVI e XVII secolo: trasformazioni edilizie e strategie patrimoniali», J.-Fr. Bernard, *« Piazza Navona, ou place Navone, la plus belle & la plus grande ». Du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine*. Collection de l'École française de Rome 493, Roma, 531-542.

Venditelli, M. 2014 : «Il *Campus Agonis* nei secoli centrali del medioevo: proprietà, insediamenti, usi sociali», J.-Fr. Bernard, *« Piazza Navona, ou place Navone, la plus belle & la plus grande ». Du stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine*. Collection de l'École française de Rome 493, Roma, 459-470.

# *El mito clásico de Jasón y Medea en la Edad Media*

Ángela Franco
Museo Arqueológico Nacional

Las convenciones sociales de la Florencia de finales del siglo xiv y siguiente con respecto al matrimonio diferían sustancialmente de las de la sociedad actual, lo cual puede llevar a confusiones conceptuales conducentes a desvirtuar la realidad objetiva. Un requisito fundamental previsto por el derecho canónico para una boda era el consentimiento libre de los dos contrayentes, aunque ello no impedía que el matrimonio fuera considerado como una transacción mercantil[1]. Normalmente el novio enviaba a la novia un cofrecillo de dones [*forzierino*], que era regalado, al menos en Toscana, cuando los dos comenzaban a salir para conocerse, después que las familias habían ya establecido los acuerdos para el matrimonio. La finalidad de los cofres de bodas desarrolla simbolismos vinculados con el amor, aunque sea de manera convencional[2]. Las historias esculpidas en los frentes de los cofres encarnaban mensajes e ideales que el novio proponía a la futura compañera: celebraban la belleza de la mujer y la sagacidad y perspicacia masculinas (Paris), el heroísmo viril y la fidelidad (Jasón), el amor eterno e invencible (Piramo y Tisbe; Ero y Leandro), la tenacidad y el coraje de un caballero que defiende el honor de una dama (Helias), la astucia y el coraje de los amantes (Águila de oro), la virtud femenina (Susana, alegorías de las virtudes en las cubiertas[3]. Figuran las virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad) y cardinales (Prudencia, Templanza, Justicia, Fortaleza), que se conservan completas en el cofre octogonal del *Kunsthistorisches Museum*, de Viena. El octavado recuadro se destina a los escudos de los esposos. La personificación de dichas cualidades se enfatiza en los programas iconográficos de los cofres, en los que las historias clásicas son interpretadas sin respeto ninguno por los mitos griegos de los que proceden, sino partiendo de las interpretaciones realizadas por los escritores medievales.

El ciclo de Jasón y Medea es, junto con el de la Juventud de Paris, uno de los más representados. Como en el resto de los mitos clásicos, existe una intrincada maraña de la transferencia al mundo medieval[4], analizado por diversos autores, entre otros Frank A. Domínguez en los dos primeros capítulos de su libro *The Medieval Argonautica*[5]. Hacia 1165 Benoît Saint-Maure escribe el *Roman de Troie*, que será ilustrado repetidamente, entre otros por Guido da Colonna, uno de cuyos manuscritos se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid[6] Pudo ser otra fuente iconográfica éste o un manuscrito iluminado en Italia central,

1 Fabbri 1991, 35, 39.
2 Merlini 1988, 267-282; Merlini 1991, 47-62; Merlini 2007, 22-25; Martini 1993, 22; Martini 2001.
3 Tomasi 2010, 16.
4 Ruiz de Elvira 1988, 265-296.
5 Domínguez 1979, 8-26 y 27-47; Estella Marcos 1984, 229-230; Lorenzo 1985, 5-26.
6 García Beteta 1990, 257-262.

hacia 1340, que emigró a Rusia. Custodiado en San Petersburgo hasta la segunda guerra mundial, fue vendido por las autoridades gubernamentales, ignorándose posteriormente su paradero, en dolorida y amarga información del gran iconólogo Fritz Saxl[7].



Fig. 1. Cofre de bodas. Taller de los Embriachi. MAN, inv. 52207.

La influencia de los manuscritos sobre los marfiles es indiscutible, como han analizado diversos autores, como Julius von Schlosser[8] y también sobre otros manuscritos, como ha indicado Hugo Buchthal, entre otros La Historia troyana deriva del *Roman de Troie*[9]. El *Roman de Troie* fue pronto prosificado, y tanto el poema como el texto prosificado se convirtieron en el más importante vehículo para la difusión de la leyenda argonáutica. Esto es más evidente que en Italia, donde los textos franceses fueron leídos ávidamente, copiados e imitados, y donde el más conocido Libro de Troya en la Edad Media fue la *Historia Destructionis Troiae*, de Guido de Colonna, que habría comenzado a escribir antes de 1272, y llevaría a término en noviembre de 1287[10]. Hay que observar, sin embargo, que ocasionalmente se aleja del texto del Roman y lo sustituye por otras fuentes, particularmente en referencias a Medea. En cuanto a la *Ilias latina*, las *Fabulae* de Higino, las *Heroidas* de Ovidio, y las *Metamorfosis* significaron correas de transmisión de textos clásicos en el mundo medieval.

A. O. Quintavalle analiza detenidamente el ejemplar conservado en el *Museo Nazionale* de Capodimonte, Nápoles, de fines del siglo XIV o comienzos del XV[11]. Describe cada una de las escenas a partir del relato de Guido delle Colonne, *Storia troiana o Historia destructionis Trojae*[12]. La sucesión de las escenas en las ocho caras del cofre y su referencia textual con la *Historia trojana Guidonis*, conservada en la Biblioteca Nazionale de Nápoles, se desarrolla así:

*Incipit liber primus de peleo rege Thesalioe inducente Jasonem et se conferat ad aureum vellus habendum.*

Pelo decide enviar a Jasón a la conquista del vellocino de oro que estaba en poder del rey Dete, y aprovecha las fiestas públicas que se celebraban en Tesalia, en las cuales participaba *moltitudo baronum et militum non modica*. El rey está representado con barba y Jasón se inclina reverente aceptando de buen

7 Saxl 1989, 126-127.
8 Schlosser 1966, 220-292.
9 Buchthal 1971, 48.
10 Wigginton 1965; Joly 1871, 472.
11 Quintavalle 1934, 174-217; Giusti 1981-1982, 124-125, foto 15.
12 Monaci 1892.



Figs. 2 y 3. Cofre de bodas. Taller de los Embriachi. MAN, inv. 52207.

grado la dura prueba para recuperar el trono usurpado a su padre. Preparada la nave Argos para navegar hasta la Cólquida, donde está el vellocino, Jasón anima a muchos compañeros a seguirle, episodio reflejado desde la narración *Multi nobiles de Thessalia, multa strenuitate perspicui, cum eodem Jasone ingrediunt in ipsam (navem)*". El tercer episodio, en el que los jóvenes, que han desembarcado tras una larga travesía, cerca de Troya, son ahuyentados por el mensajero del rey Laomedonte, quien señalando con el índice, intenta impedirles el paso. Se embarcan de nuevo y continúan la navegación; Jasón y sus compañeros arriban a la isla de Cólquida cuyo rey Dete les acoge muy favorablemente: *fronte hilari et facie leta*. Jasón le rinde homenaje con una rodilla en tierra y Dete le tiende las manos para levantarlo. Les rodean altos dignatarios, entre ellos Medea, única hija del rey, que se enamora instantáneamente del héroe: *instat amor et audeat: propter ignominiam pudor vetat*, y le previene de los peligros de la empresa de conquistar el vellocino. Ante la negativa de dejarse convencer, le pide que despose e irá con él y le promete allanarle todas las dificultades. Ambos se citan en la habitación de Medea. Llegada la noche y mientras todos duermen, Medea hace venir a Jasón y cierra las puertas: *quandam imaginem auream consecratam in nomine summi Jovis ut gentilium erat mos Medea eduxit, et ea ostentata Jasón in multo lumine ardentium cereorum*, le dice: "*Peto a te Jason sub hanc imaginem summi Jovis sacramentum mihi fidele proestari*...". Jasón jura y ella se deja seducir llegándose al tálamo. A la mañana siguiente se apresta a proporcionarle encantamientos para conseguir que venza la prueba y *primis tradidit ei imaginem quandam argenteam dixit esse per incantationem*, según figura en el cofre. Le da un ungüento para preservarlo de las llamas de los toros y un anillo contra el veneno, además de un licor milagroso para amansar a los toros. Todos estos episodios no tenían cabida

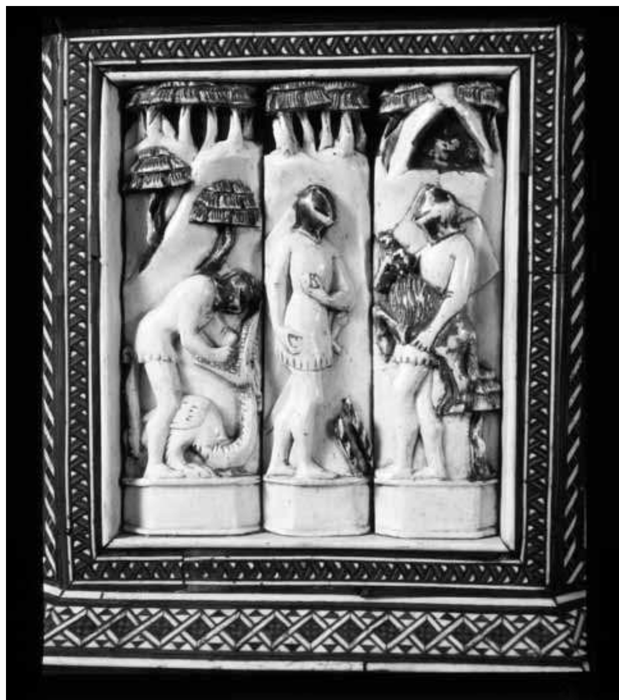


Fig. 4. Cofre de bodas. Taller de los Embriachi. MAN, inv. 52207.

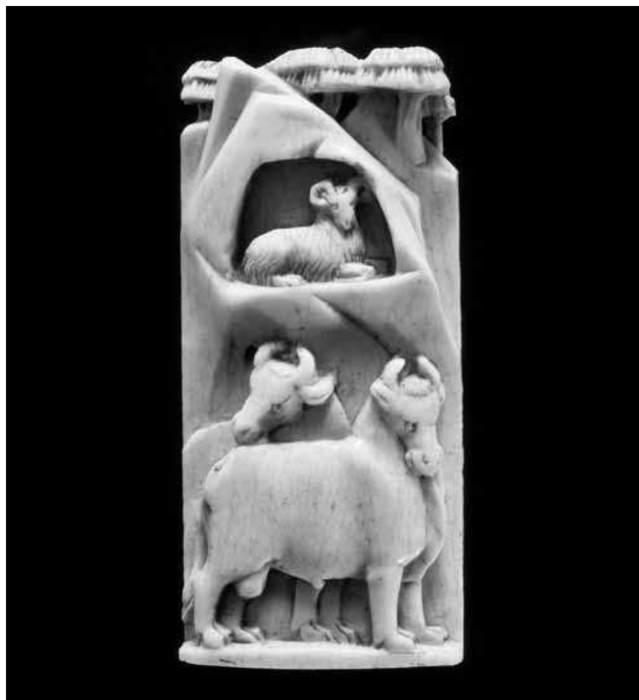


Fig. 5. Placa perteneciente a un cofre de bodas. MAN, inv. 52189.

en el cofre, tan sólo el "simulacro" de plata; la escena de la noche de amor fue sacrificada, sugerencia de moralidad, la cual tampoco se dilata en el texto de Guido. Quintavalle compara la escena con la desarrollada en los cofres de Cluny, tesoro de Pistoia y Santa Maria Maggiore de Laurino[13]. Jasón se enfrenta a los toros que lanzan llamas, pelea contra el dragón que vomita veneno y deslumbrado por el brillo del anillo "*cuius fulgore stupefactus drago cessavit flammas emitiere*", lo abate con la espada, le arranca los dientes "*a cuius faucibus erubris dentibus*", los siembra en el campo, de los que nacen guerreros contra los que debe de combatir. Jasón los vence con astucia, arrojándoles piedras. Ya vencedor, se apropia del vellocino con el que regresa entre los brazos y cubierto con el yelmo y la celada.

La historia de Jasón y Medea es una de las más solicitadas al taller de los Embriachi, a juzgar por la abundancia de cofres conservados, tanto de estructura octogonal, hexagonal o prismática: Museo de Cluny, París, Museo Correr, de Venecia, Victoria & Albert Museum, procedente del Tesoro de la Sainte Chapelle, the Institut of Arts, de Minneapolis se guarda un cofre con el tema en análisis del siglo xv[14].

En España, donde la importación debió de ser activa, se conservan varios ejemplares[15]. Antoni José Pitarch menciona entre las obras de marfil de procedencia italiana ["de Florença"] un "cofret rodo de VI puntes e vori e de banus cubertorat ab son pany e clan en que ha la cadeneta d'argent ab algunes pedres e botons de lambre qui semblen juguetes d'infant..." (número 1271), que podría aproximarse a alguno de

13 Venturi 1967, 891-892, fig. 745-746 del cofre de Jasón en el tesoro de la catedral de Pistoia.
14 Dorr 1962, 20-21.
15 Estella Marcos 1984, 246-247.

los cofrecillos poligonales amatorios, como los del Museo Arqueológico Nacional[16] de la relación de las piezas que poseía el rey Martín, en los que se combinan el marfil y el ébano[17]. Ciertamente la referencia no resulta muy precisa para establecer conclusiones fidedignas, pero en modo alguno es desechable. El ejemplar del Museo Arqueológico Nacional (Figs. 1-5), procedente de Zaragoza, es de buena calidad. Las estrechas similitudes entre los cofres del MAN, de Capodimonte (alto: 30 cm. diámetro 33 y anchura) y el octogonal del Victoria y Alberto, además de la peculiaridad de representarse la misma leyenda, de Jasón y Medea, invitan a proponer la misma autoría para los tres, identificable con Benedetto, hijo natural de Baldassarre Embriachi, a quien Giusti adscribe el cofre de Capodimonte[18].

La historia del héroe y de Medea se desliga totalmente de la tragedia clásica. Se narra la historia de Jasón en busca del vellocino de oro –*velus aureum*–, su viaje con los argonautas, los amores con Medea que le proporciona amuletos y filtros para vencer las terribles pruebas que se coronan con el éxito y el regreso a casa como triunfador. Lo que se enfatiza es el amor de ambos personajes. Medea es una astuta enamorada, que recurre a estratagemas, muy del agrado de la sociedad medieval. Aunque en los cofres coincide la sucesión de los distintos episodios del relato, se observan algunas variantes en la representación. Suelen repetir con mayor o menor fidelidad las de los manuscritos, aunque suelen resumirse, como se observa en el citado ejemplar del Museo Arqueológico Nacional y el de la catedral de Barcelona, donado por el rey en 1405 para contener las reliquias de San Severo por su milagrosa curación[19].

16 Solamente existe uno, n. inv. 52207. *Cf.* Franco Mata 1999; Franco Mata 2005; y una placa de otro con el mismo tema, n. inv. 52189, con el vellocino en la cueva y los toros abajo: Franco Mata 1996, 115-118.
17 José Pitarch 2007, cit. 42.
18 Giusti 1981, cit. 124
19 Fité 1993, 169-186.

# *Bibliografía*


BUCHTHAL, H. 1971: *Historia Troiana. Studies in the History of Medieval Secular Illustration*, Studies of the Warburg Institute 32, London.

DOMÍNGUEZ, F.A. 1979: *The Medieval Argonautica*, Maryland, Potomac.

DORR, G.H. 1962: "Marriage Casket of Bone, wood and Ivory", *Minneapolis Institute of Arts Bulletin* 51, 20-21.

ESTELLA MARCOS, M. 1984: *La escultura del marfil en España (Época Románica y Gótica)*, Madrid.

FABBRI, L. 1991: *Alleanza matrimoniale e patriziato nella Firenze del '400, Studio Sulla Famiglia Strozzi*, Florencia.

FITÉ, F. 1993: "Jàson i Medea, un cicle iconogràfic de la llegenda troiana a l'arqueta de Sant Sever de la catedral de Barcelona", *D'Art* XIX, 169-186.

FRANCO MATA, A. 1996: "Una placa de cofre de bodas con una escena del ciclo de Jasón y Medea", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 14, 115-118.

FRANCO MATA, A. 1999: "Cofres de Bodas del Taller de los Embriachi, con Especial Referencia a los Conservados en España", *Fiestas, Juegos y Espectáculos en la España Medieval, Actas del VII Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo* (Palencia, 18-21 de Septiembre de 1995), Madrid, 113-132.

FRANCO MATA, A. 2005: "Matrimonio e iconografía amatoria en el taller de los Embriachi", *Compostellanum, volumen extraordinario en conmemoración del 50º aniversario*, Santiago de Compostela, 679-687,

GARCÍA BETETA, C. 1990: "'Jasón y Medea': un tema de las "Crónicas Troyanas" de Guido da Colonna. Según el manuscrito 17.805 de la Biblioteca Nacional de Madrid", *Lecturas de Historia del Arte EPHIALTE*, 257-262.

GIUSTI, P. 1981-1982: "Cofanetto ottagonale con storia della leggenda di Giasone", P. Giusti y P. Leone de Castris (eds.), *Medioevo e produzione artistica di serie: smalti di Limoges e avori gotici in Campania*, Museo Duca di Martina, Napoli, 124-125.

JOLY, A. 1871: *Benoît de St. More et "Le Roman de Troie", ou les métamorphoses d'Homère et l'épopée gréco-latine au Moyen-âge*, Paris.

JOSÉ PITARCH, A. 2007: "Cofres de amor y Baldassarre Embriachi en la Corona de Aragón en tiempos del rey Martín", José Pitarch, A., *Cofres de Amor*, Catálogo de la exposición, Castelló, 40-62.

LORENZO, R. 1985: *Crónica Troiana*, A Coruña.

MARTINI, L. 1993: *Oggetti in avorio e osso nel Museo Nazionale di Ravenna. Sec. XV-XIX*, Ravena.

MARTINI, L. y FOI, L. (coord.) 2001: "*Bottega degli Embriachi". Cofanetti e cassettine tra Gotico e Rinascimento*, Brescia.

MERLINI, E. 1988: "La 'bottega degli Embriachi' e i cofanetti eburnei fra Trecento e Quattrocento: una proposta di classificazione", *Arte Cristiana* 727, 267-282.

MERLINI, E. 1991: "I trittici portatili della 'Bottega degli Embriachi'", *Jahrbuch der berliner Museen*, 47-62.

MERLINI, E. 2007: "Baldassarre Embriachi, mercader y empresario en el ocaso del Medievo", *Cofres de Amor*, Castellón, 22-25.

MONACI, E. 1892: "Guido delle Colonne trovatore de la sua patria", *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche* V, vol. I, 190 y vol. V, 254.

QUINTAVALLE, A.C. 1934: "Gli Embriachi nelle pubbliche collezioni napoletane", *Lapigia. Rivista di Archeologia, Storia e Arte*, Anno IV, fasc. II-III, 174-217.

RUIZ DE ELVIRA, A. 1988 [1975], *Mitología Clásica*, Madrid.

SAXL, F. 1989: *La vida de las imágenes*, Madrid.

SCHLOSSER, J. VON, [20,1899] 1966: "Die Werkstatt der Embriachi in Venedig", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses*, 220-292.

TOMASI, M. 2010: *Monumenti di avorio. I dossali degli Embriachi e i loro commitenti*, Pisa.

VENTURI, A. [1906] 1967: *Storia dell'arte italiana. IV. La scultura del Trecento e le sue origini*, Nendeln.

WIGGINTON, W.B. 1965: *The Nature and Significance of the Late Medieval Troy Story: A Study of Guido delle Colonne's Historia Destructionis Troiae*, Dissert. Rutgers University, New Brunswick, N.J.

# Escuela Española in Campo Martio.
# *(Topografía extinta desde Vía di Torre Argentina 18)*

Antonio Monterroso Checa
Universidad de Córdoba

Este texto que ahora viene no nace y ya es pasado. Insiste y se obceca sobre una topografía entusiasta de vivencias romanas en pleno proceso de desmantelamiento. La Escuela, la de mis años, se muda, una vez más. Y bien que lo necesitábamos. El ascensor y piso y medio desnivelados de Torre Argentina, junto con el del Monserrato, la mal llamada Villa Albani (lo que nos relaja el lenguaje) y el pasillo, patio y común cocina del Gianicolo ya es también topografía romana extinta para hispanos; una sede que no resiste más a su nombre. Nos trasladamos. A *Via di Santa Eufemia*; no al Foro de Trajano. Tensemos esta vez la toponimia. *Tre Canelle*, en el peor de los casos.

Otras sedes regias dispersas por la Diosa de las Tierras y las Gentes[1], con las que debemos medirnos, no cambian. O no han cambiado. Sólo los alemanes temporalmente y por prescripción de aluminosis crónica. Pero ya mismo vuelven a *Via Sardegna*, a celebrar a Winckelmman en tres años, con edificio nuevo. Bien modernizado. Su modo de custodiar saber y prestigio; su cíclico día a día; sus mores de estructura; su presencia cultural en Roma a través de la Arqueología, parece que no necesitan mayor cambio. Nosotros, en busca de cara nueva, nos mudamos. Entre tanto, ellos, nada de cierres ni manchegos "Guadianas"[2]. Sede provisional en *Via Curtatore*, que ya quisiéramos algunos como definitiva, hace 100 años.

A l´*Ècole* ni la mentamos. Entre el Tíber trasero y el Nilo frontero no cabe tanto llanto.

Ni a Vía *Angelo Massina*, allá arriba, a Poniente, donde los "americanos". El cauce de la *Alsietina*, la que allí trepa, tampoco es tránsito. Quizás por eso llora en tres quebrantos ante nuestra lánguida roja y gualda del *Palazzo Ruspoli*, antes *Vaini*. *Mostra del Gianicolo* en pleno purpúreo párpado hispano enfrentado. Océano inverso en la misma partida de la vía hacia Cádiz, esa Aurelia, de nuestro Monte Áureo.

Mejor no ir a menos. Por eso me ahorro los suizos y todos los escandinavos de los vergeles del Pincio; traseros a los pinos de Villa Borghese, Respighi de fondo, pero bien plantados.

Y menos mal, con perdón ibérico, que pan-catalanistas sus pendones a sus condados desde Roma retornaron[3]. Pero buena embajada la que montaron. Menos mal, ahora con relajación, que la aventura ecuménica de CiU en Palazzo Cecchini murió de un no poder ser en plena *Via in Campo Martio*; esa de las tiendas caras que frecuentan los *molto onorevoli* de al lado. De Montecitorio, de Estado. Catalanes fundaron la Escuela, catalanes de 100 años después la afrontaron. Catalanes había esos meses en ambos lados. Catalanes de trato exquisito, repito exquisito, nos dieron una buena lección *ab hispanos*: Relajaos en vuestros ibéricos lau-

1 La primera referencia de este trabajo vaya dedicada, cómo no, a Marcial el de *Bilbilis* y al de Ávila; el más romano de todos los hispanos, Emilio Rodríguez Almeida.

2 Me refiero claro, al libro de M. Espadas, que más que de ríos habla de Avernos, sin notarlo.

3 Se trató de la "Embajada" cultural de Cataluña en Roma. Cf. http://elpais.com/diario/2004/03/07/catalunya/1078625253_850215.html

reles, sin Proyecto histórico aunado. Afrentad día a día vuestra historia romana. Menos mal que retornaron. Egipcio *gnomon* vecino, que horas nos contaste. Tripartito e intrigas de propios separatistas mediante, aquello acabó. *Via di Torre Argentina* respiró un prestigio bien atesorado. Es difícil, de nuevas, seducir romanos.

Deseando estoy de mudar vivencias. Pero para qué nos mudamos.

Mucho dio de sí el piso y medio y ascensor, sin medios. Mucho debe dar de sí este nuevo palacio. Nuestro *mutatorium Caesaris*, muda de nosotros mismos, *in Urbe* entramos.

Querido Ricardo; te voy a explicar por qué he decidido tirarme a este ruedo ibérico de corte urbano. Porque Torre Argentina es un *locus funestus*, que no reconoce ni agradece ni merece *clarissimi viri* hispanorromanos. Cuanto antes, por ello, *sceleratus*. Vecina Curia y prohombres del Magnicidio, aprendednos el cobijo de los Muros Servianos. Vosotros que el Campo Marcio dejasteis, también en pocos años.

Pero es también, tú lo viviste, un lugar de Sueño, estarás de acuerdo, quevediano. Unos españoles a una Escuela pegados. Vivido lugar, entrado en los tuétanos de todos sus paseantes y habitantes, sin saber muy bien por qué inexistente halo de persuasión; o por qué efecto sedante no patentado. La hemeroteca en los baños; la mayor mesa la del portero; la residencia en la Sala de Becarios. Un ascensor que todos los días se cae, un pasillo siempre mal pintado. Bombillas desérticas, lámparas de Sexto Mario. Sala de lectura desmontable. Sala de conferencias de picassiano proyector ladeado. Crujiente edificio. Puertas y más puertas, conocimiento prieto en mil recodos. Churrigueresco, o simplemente, gregueriano. Pero, de sueño. Como los espejos convexos. De infinito Sueño y trabajo. Sobre todo, de trabajo. Millones de horas y más quebraderos enderezaron lo destartalado, embellecieron lo cutre, explicaron lo imposible; hicieron resplandecer lo más sombrío de cuanto somos en Roma. Capaces fueron todos los que allí pasaron de meter en sombra al Monte Áureo. Manzanas frescas y golosas de nuestra Hesperia en pleno centro urbano, todos bruñeron, todos cultivaron.

Esa Escuela, a los de mis años y a los de nuestros sueños, nos rompió una vez el vientre. Dupré magno que en el Olimpo estés. Y contigo, vil toda ella, nos mandó otro averno y quebranto. Maldito *Asylum* capitolino, qué mal supo acogerte, Ricardo.

Por ello, estas cuatro páginas son un homenaje a todos los que allí, *a suo rischio e pericolo*, se dejaron algo. Muy mucho, algo. Y la encabezas tú, y van en tu honor, querido Ricardo. Con la vista puesta en positivo hacia el Quirinal, hacia lo que tú proyectaste, con Trini, por si la ayuda del pasado, a los venideros de Santa Eufemia, les sirve de algo. Porque, aun allí, y mudados, seguiremos siendo los mismos hispanos.

Esa Escuela funesta nuestra, te acordarás Trini, en mis años, tenía duende. Luego diablo. Doce becarios con un ordenador común y una impresora fiscalizada por nuestro cuestor Juan Carlos. El mundo era nuestro. Doce becarios de media al menos, en busca siempre de algo. Roma *ad portas*!!...vamos "pabajo"!. Teníamos pelaje distinto, sí; brida roja, negra, verde o blanca, según nuestra *origo* institucional de origen. Pero todos buscábamos. No importaba quién se fuese, ya vendría otro, a seguir buscando. *Tusculum*, Itálica, Pompeyo, luego Carthago. Tren a Nápoles, coche a Frascati. El mundo era nuestro. Todos buscábamos. Hay que seguir buscando.

Tú, Ricardo, de vez en cuando, venías a la Residencia, y asomabas tu mesada barba por aquella puerta a las estrellas de la Sala de Becarios. Un domingo o dos recuerdo, te vimos, sala llena, y tú, maravillado. Seguid trabajando. Os lo estáis ganando. No te podías llevar mayor alegría, tú, CSIC pleno, con esa sala llena *in domenica*, hombre esforzado. Nos veías también entre semana, pero con eso, ya contábamos.

En la tercera planta, la que luego tú heredaste, buen lodazal te dejamos, Ricardo. Un poco, sí, todos te lo dejamos. Era un sitio a no pisar. Sin patrón. Y con un marinero con cien cañones por banda,

que nunca bastaron. Un marinero a toda vela. Pero los buenos vientos no soplaron. Nunca, para eliminar y llevarse consigo tanta sinrazón y tanta simplona condición, de quién nunca, para patrón, estuvo preparado. Ni aprendió bien italiano, que decía algún heterodoxo barroco de entonces. Funesta época sin Plumas y con Espadas, en los años del 2004. Gongorino y de Córdoba, yo, no quiero recordar esos años.

En aquella la tercera planta, nunca hubieran florecido becarios. Pero aun así, y aún en blasón no adecuado, siempre perdimos, con virginales plumas, que bien peleamos. De ahí fuimos lo que somos. Buena semilla, los vientos del marinero, nos regalaron. Menos mal que tú llegaste, con Trini, que ya se sabía bien aquello, Ricardo. Un Director por fin. Y seguimos con Vice. A los años pasados, nos curamos.

Vayan para la tercera planta de le *Tre Canelle* los mejores presagios.

En la Escuela de los 100 años, *vetusta et nova*, la fuerza es siempre de los becarios. Esos no pasan, al contrario que los cargos. Engrosan siempre, a mayores, la lista de pensionados. 214 en las listas de vuestro libro del Centenario. Los años nos refuerzan, porque no desaparecemos, nos transformamos. Tampoco la biblioteca, otra custodia, que allí sigue honrosa y aún por años.

Subamos por ello mejor arriba, tu que sí subías, donde el ruido, el trajín, las puertas abiertas, las sonrisas, los portazos. Donde Roma. Donde los becarios. Porque allí, al otro lado de esa mesa de capitolio, en la sala de la derecha, hay un balcón. Y en la de la tusculana izquierda, tras los planos, su pareado. Los balcones de las Salas de Becarios.

Balcones desde los que, si uno lo sueña, se contemplaba medio Campo de Marte. Campo de Marte romano. Mussolini, piqueta en el vientre de Roma, liberó Torre Argentina; Fortuna vecina de todos nuestros días en tranvía. Y sin más herramienta que el horizonte se hacía el resto. Bastaba con coger uno de los grises libros de Filippo Coarelli que andaban por las salas, mirar adelante; y Campo de Marte pleno. Roma *ad portas*. Soñamos. Diana, soñamos.

Bastaba requerir perfiles desalterados hacia el horizontal, menores alturas y más vacíos que sombras para hacer de Vía di Torre Argentina 18 una suerte de isla en piélago; antiguo y pompeyano. Desde nuestra roñosa puerta a las estrellas, veíamos entonces la Jano de los montes post-teverinos y la Vía hacia Cádiz, Iberia tuya, a lo lejos. También a los académicos sin Urbe del Monte Áureo. En esa vista alzada adormecíamos incluso, capaces, claro, a Alberti, nuestro Rafael del frontero Puerto. Nada de esclavitud a los pietrinos pavimentos: perezcamos con él cual palomas, caminantes de esta otra Roma, mil veces en el arqueológico intento. Destruíamos su "alma garaje", motorinos mediante; veíamos a tu "alma Ciudad", Ricardo, tan soñada por ese Cervantes que madrileñamente te acoge, y tan inmenso. Roma de Sueño.

Era la Roma de todos los becarios.

Buscábamos, Ricardo. Como tú, siempre reivindicando las búsquedas a las que es capaz de afrontar el logos del ser humano. Las búsquedas que personalmente me pronosticaste en el prólogo de mi libro, de las que ahora, me sigo siempre acordando. Y hacen que me siga buscando. Gracias Ricardo. Buscábamos la Roma que tu cara siempre destilaba. La Roma de Entusiasmo. La de continuas exploraciones entre vigas, elevadores y demás amenazas vivas; siempre en ellos. La Roma, la única Roma, que pudo hacer que esa Escuela no se redujese a distinguida y secular carcoma urbana, señoriales vigas amenazantes y demasiado fango adiposo. Nada hubiera sobrevivido en el medio, sin sueño. Sin romanos. La única actitud, la tuya, y la de algunos que como tú te antecedieron, que puede hacer que la Arqueología y Humanidades españolas allí no bajen al Averno; a la ciénaga de los que poco constaron y no comparecieron.

Pero pueden igualmente bajar, en el nuevo Palacio. Si no se expían las malas costumbres pronto, como con su Columna, nuestro nuevo frontero faro, hizo Trajano.

Aunque roñosas, yo me llevaría las puertas de esos balcones, para seguir soñando.

Después de un querer y no poder para ir a las cuadras de *Via Borgognona*, menos mal de nuevo, conseguisteis la nueva Escuela; la comprasteis, la pintasteis, y os vinisteis sin verla. Te deben más que una sala, que no te darán, como tampoco al resto de *summi viri* hispanos, que allí no llegan a diez. Con eso contamos.

Nueva villa, pero pasados los años del nuevo proyecto, hoy, estamos peor que nunca Ricardo. En lo nuestro, en la Roma *di noantri*, siempre provinciales en imperial comisión de servicios, estamos, por ahora, simplemente mudos y mudados. Abolió el CSIC las pre-doctorales. Españoles a una greguería institucional pegados.

De aquella Escuela cutre de Torre Argentina, la nueva, la que todos hemos deseado, tiene que raspar de las paredes de la cuarta planta todos los anhelos de sus becarios. Y llevárselos. Del despacho del Director, tu mirada y entusiasmo. De aquél de la Vice-dirección, el sueño, el de almohada, y la gasolina, de las venas y del coche, de quienes sostuvieron la fuerza y tesón de los muros telegonianos.

De todas Escuela anteriores, al menos un proyecto de Escuela en términos romanos. No se es Escuela sin becarios. No se es institución sin Proyecto. No se es romano, sin yacimiento. Qué Telégono el tusculano nos quiera, y por mucho tiempo.

Las otras sedes regias, esas por las que antes lloramos, siempre tienen un yacimiento, y se lo pasan, conforme llegan directores, de mano en mano. Nadie se plantea su existencia. Es cuestión de Estado. Vigna Barberini, entre otros, es cuestión de Estado. Y en esas sedes que mal imitamos, siempre hay topógrafos de Roma, no mucho más lejanos. Emilio siempre lo decía. Sin un topógrafo aquí constante, nunca seremos del todo romanos. Él que no hablaba como hispano. Razón tenía Rodríguez Almeida. Hace falta una beca constante, para formar topógrafos romanos.

Una Escuela en Roma, es un activo cultural de un país en el Cosmos. Roma es la Ciudad-Mundo, hoy, como lo fue antaño. En Francia no se cuestionan no ir a l´*École*. En España, de la Escuela, ni nos acordamos. Allí, hace falta haber pasado por *les Écoles*, de Roma o Atenas, para llegar a algo; en España, poco lo valoramos. Allende los Pirineos nadie se explica lo contrario, ni curricularmente lo consiente; aquí, con estar en casa, bien estamos. Qué la nueva Escuela lo solvente, ojalá, por bien de todos.

Quizás volvemos a nacer, hoy, mal pensados. Crisis mediante. Ninguna institución sola de un país de primer nivel puede sostener una Escuela de Estudios Históricos o Sociales en Italia. La competencia es mucha. Hace falta una razón de Estado. Ni *l´École* es del CNRS, ni tampoco, su consecuente teutón, el Germánico. Ni la Americana, ni los Escandinavos. Nosotros casi desmantelamos en Madrid el CSIC, y en Roma, solitos, nos adentramos.

Nace renqueante la nueva Escuela, creo, hasta que no sea Proyecto de Estado; amén de su propietario. Hasta que no la sostengan y se impliquen también las Universidades; hasta que no paguen por que pasen por allí sus becarios. Hasta que todos no la hagan suya, hasta que ella no salga de ella.

A la Marca Escuela, estamos poco acostumbrados.

Los secretos para hacer bien las cosas están en tu pensamiento sobre las búsquedas allende el Centenario, en vuestro libro sobre 100 años de memoria: que la Roma hispana las guarde, sienta y viva, como oro, en paño.

Los *arcana* para llevarlos adelante, en las vísceras de esta sede *in Campo Martio* que ya se desviste, donde con menos, no se pudo hacer mejor trabajo. Y que merece su roñoso y señero homenaje, antes de pasar a ser osario.

A Santa Eufemia nos mudamos; Roma *ad Portas*!!! Allá vamos.

# *Roma-Madrid-Pasquino*

Fernando Rodríguez Mediano
Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC

La Escuela Española de Roma está muy cerca de casi todo: muy cerca del Gesù, de la Minerva, cerca del Pantheon y de Piazza Navona; cerca del Pasquino. La más famosa de las estatuas parlantes de Roma, donde antiguamente se pegaban todo tipo de papeles políticos, pasquines y mensajes injuriosos, calumnias, protestas del pueblo romano contra sus poderosos. Un poco monstruosa, la estatua del Pasquino es muestra, como casi toda Roma, de una densa reconfiguración semántica. En uno de nuestros seminarios de la Escuela, Ottavia Niccoli recordó sus estudios clásicos sobre *libelli e pasquinate,* discursos del insulto y de la infamia que debían ser entendidos a partir de una perspectiva antropológica sobre el valor del honor en las sociedades mediterráneas pre-industriales. La estatua del Pasquino fue rescatada del fango en 1501, y se convirtió inmediatamente en el lugar donde se pegaban los carteles injuriosos, empezando por los que atacaban a Alejandro VI, el odiado papa Borgia. El primer pasquín predecía su muerte (*Predico tibi papa Bos quos esses, / predico moriere si hinc abibis, / succedet Rota consequens Bubulcum*)[1]. "*Bos*", el "Buey", una alusión sarcástica al animal heráldico de la familia Borgia, que todavía decora las estancias vaticanas pintadas por el Pinturicchio. En ellas, el "buey" no es el animal uncido al yugo que tira del arado ("*Bubulcum*"), como quería el libelo infamante, sino la figura del Buey Apis, viejo signo sagrado que aludía a la supuesta ascendencia egipcia de la familia valenciana.

¿Por qué Egipto? Uno de los favoritos de Alejandro VI, Giovanni Nanni, es mejor conocido como Annio de Viterbo; un nombre inscrito con punta de hierro en la historiografía española moderna. Él fue el creador de un ciclo de falsificaciones que atribuyó al historiador caldeo Beroso, y en el que reconstruía la historia antigua de la humanidad a partir del diluvio universal y de los descendientes de Noé, repobladores del mundo. Esta epopeya bíblica permitía a las monarquías españolas arrogarse un origen que entroncaba con la historia sagrada del mundo. No es un azar que Annio trabajase para los Borgia[2], y que diseñase para ellos un linaje egipcio, como el que informa las pinturas del Vaticano. No es tampoco un azar que las falsificaciones de Annio calasen tan profundamente en la historia de España, como un pegote que es difícil quitar sin arrancar, también, la piel. La del Beroso caldeo es, ya se sabe, la quintaesencia de las falsificaciones de la historia de España[3]. Por otro lado, el Pinturicchio es, entre otras cosas, conocido por ser uno de los pintores que reintrodujeron, en el lenguaje visual renacentista, los grutescos, esos motivos decorativos de la Roma clásica, que acababan de hacerse visibles tras el descubrimiento de la Domus Aurea. En esta encrucijada del sentido, los viejos signos de la Biblia, de las ruinas romanas o de los obelis-

1 Niccoli 2005, 37-38.
2 Dandelet 2002, 39-42.
3 Caro Baroja 1992.

cos se cargaban de un significado nuevo, una nueva visión de la historia antigua: la hipertrofia filológica en torno al relato sagrado, las reapropiaciones genealógicas, la tradición hermética.

En Roma trabajé, mucho, en el libro que escribí con Mercedes García-Arenal, *Un Oriente español*. El argumento del libro es el de la relación entre el uso de la lengua árabe, la identidad religiosa y la escritura de la historia en la España Moderna. Desde el centro de ese triángulo, nuestro relato partía de una célebre falsificación, tan estrepitosa como la de Annio de Viterbo, quizá más sorprendente: los Libros Plúmbeos del Sacromonte. No puedo evocar aquí todas las implicaciones del caso, extensas, prolongadas en el tiempo, culturalmente complejas; tampoco, soltar y reanudar los distintos hilos de nuestra narración. Baste decir que, como premisa fundamental, partíamos de la evidencia de que, para afrontar la cuestión de la lengua árabe y del islam en la España Moderna, no bastaba con plantear el problema de la "alteridad" o de la "representación del otro". Más bien, se trataba de comprender las formas de creación de sentido, la construcción de un estilo de pensamiento ligado a la producción de conocimiento sobre el Islam; un proceso que, entre otras cosas, desembocaba en la cuestión del surgimiento del escepticismo en España y, en general, en la Europa Moderna[4]. Uno de los ejes fundamentales de la investigación exigía, desde luego, un cuestionamiento de conceptos y categorías que, como "Oriente" y "Occidente", no poseen ya ningún valor explicativo, sino que forman parte de discursos de autorrepresentación que exigen ser entendidos a partir de sus usos y sus formulaciones particulares.

Para abordar estas cuestiones, la perspectiva italiana era fundamental: la visión romana del cristianismo árabe proporcionaba un punto de referencia desde el que abordar el problema de la diferencia cultural o, dicho de otro modo, de las distintas maneras con que se trataba la cuestión del Islam en contextos de producción diferentes. Así, los documentos del proceso inquisitorial de los Plomos del Sacromonte, guardados en el Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede, proporcionaban un material fundamental, no sólo para la reconstrucción del acontecimiento, sino también para abordar una cuestión fundamental: la transformación del objeto y las atribuciones de sentido.

Pero Roma, para nosotros, no era sólo un Archivo; era, también, la historiografía italiana, y, muy especialmente, la historiografía religiosa. De hecho, alguno de nuestros principales interlocutores en este ámbito fueron los investigadores de la Scuola Normale Superiore di Pisa. Uno de los más conocidos historiadores de la Normale, Adriano Prosperi, es, también, uno de los principales historiadores de la Inquisición. En más de una reunión científica, en una relación que se ha prolongado hasta ahora, discutimos las distintas modalidades del proceso de confesionalización en los países de la Europa Mediterránea y, de forma más concreta, la dinámica que, en el mundo hispano, llevó de un mundo plurirreligioso a otro exclusivamente católico. La polémica religiosa, el escepticismo, la conversión y la duda son elementos que nos permiten pensar, de otra manera, el proceso de modernización en Europa, y, también, cómo España se conecta con él.

Desde este punto de vista, el Mediterráneo mismo, como el "Occidente" o el "Oriente", se convierte en una categoría problemática. Con el formidable Mediterráneo de Braudel, somos herederos, no sólo de un gigantesco esfuerzo historiográfico, sino de la concepción de un espacio común, que necesita una comprensión global, sea para subrayar las relaciones tejidas a lo largo de sus riberas, sea para acentuar su carácter de frontera. En todo caso, un concepto que nos empujaba, nos empuja, a pensar en términos de civilización y, por lo tanto, a la tentación de reificar los procesos históricos y aprehenderlos como esencias.

¿Cómo criticar estas grandes categorías, que emanan de la idea poderosa y al tiempo difusa de "Mediterráneo"? Muchos historiadores recientes, insatisfechos con el valor explicativo de la dialéctica cultural o civilizacional, han intentado estudiar, más bien, la flexibilidad de las fronteras, la lógica de la

4 García-Arenal y Rodríguez Mediano 2010. Hay traducción inglesa, 2013.

traducción y la negociación, los itinerarios personales que nos permiten observar, más bien, la labilidad de los límites culturales, la apropiación estratégica de los recursos por parte de los actores, la inestabilidad, en fin, de los sistemas de significación, sometidos a la flexibilidad de las relaciones. Desde esta perspectiva, los itinerarios personales de los *passeurs* mediterráneos adquieren un valor singular, nos permiten ser testigos de múltiples actos de *bricolage* y de creación cultural, de ilusionismo identitario[5].

Pero, ¿basta con esta recreación del mundo bullicioso de la frontera, del ir y venir entre mundos diferentes? Finalmente, la propia idea de *passeur* parece remitir a la existencia de bloques netamente separados, que sólo pueden conectarse a través de esos actores fronterizos cuya actividad se reduce a los viejos conceptos de transmisión o influencia. Jocelyne Dakhlia, en uno de los seminarios en la Escuela, planteó este problema a partir de la historia de los musulmanes en Europa antes del colonialismo. ¿De qué nos hablan estos "extranjeros invisibles"? Esclavos, comerciantes, príncipes exiliados, cada situación nos ilustra sobre las posibilidades y los límites de la integración, pero también sobre el solapamiento de distintas lógicas de inclusión y exclusión, que hacen que los imperativos religiosos o culturales se integren dentro de otras lógicas gremiales, sociales o económicas. Si llevamos hasta sus últimas consecuencias la crítica de las grandes categorías culturales (Mediterráneo, Oriente y Occidente, Europa y el Islam...), nos encontraríamos ante la existencia de un *continuum* cultural que nos exige un análisis denso de la complejidad de las lógicas que actúan en cada situación[6].

Aun sin aceptar necesariamente la premisa del *continuum*, es preciso asumir la necesidad de complicar el análisis de los procesos de transmisión cultural y de la multiplicidad de los, pequeños o grandes, hechos de producción de sentido: como la vasta relectura del mundo americano llevada a cabo por la Accademia dei Lincei en el *Tesoro Messicano*, un fascinante ejemplo de apropiación e interpretación en el que el problema de las categorías culturales se enriquece en un contexto de utilización de un complejo aparato editorial, gráfico y técnico, científico[7]. Ese fue nuestro último coloquio en Roma.

Transmisión, distancia cultural, *passeurs*...; artefactos que circulan, cambian de sentido, son transformados o transforman. La cuestión de la comunicación se convierte en el núcleo que puede conectar el problema de la construcción de redes con el de creación de sentido. En un seminario de la Escuela, Jim Amelang recordaba un artículo pionero de Robert Darnton: analizando los circuitos de circulación de la información en el París del s. XVIII, Darnton proponía a sus lectores un estudio de "historia de la información" en el que el cuestionamiento sobre qué es una noticia y cómo circula se convierte, también, en una reflexión sobre las prácticas de la historia y sus transformaciones dentro de la actual revolución tecnológica[8].

Esta imagen nos sirve para volver al Pasquino: los trabajos de Ottavia Niccoli sobre *libelli e pasquinate* evocan mecanismos de comunicación urbana que articulan formas de lenguaje que a menudo habían quedado fuera de la historia: el "pueblo" se muestra por fin en el paisaje, y la cultura escrita se nos aparece así, también, como un instrumento que nos señala, siquiera de forma oblicua, otros actores y otros discursos. En esos breves relámpagos de información, se podía percibir un mundo bullicioso y dialectal cuya repentina presencia tenía un valor político emancipador; una cultura popular que incluso nos permitía replantear la cronología de la constitución de una esfera pública, de una "opinión pública" que ya, quizás, no era patrimonio exclusivo del mundo ilustrado[9].

5 García-Arenal y Wiegers 2007.
6 Dakhlia y Kaiser 2013.
7 Cadeddu y Guardo 2013.
8 Darnton 2000, 1-15.
9 Olivari 2002.

¿Cultura popular y resistencia? No sólo. Como dije, Pasquino es, también, objeto de bruscas readscripciones semánticas, como Roma entera: una antropología del turismo podría dar cuenta de las mismas, y de cómo los antiguos mensajes de protesta son, ahora, parte de las cartas de los restaurantes. Seguramente, estos ajustes de sentido significan, también, las modulaciones en la representación que los propios romanos segregan acerca del pasado de su ciudad, y el vínculo entre éste y el presente.

Pasquino es un monstruo, con su cara de piedra desleída: no se puede ver sólo la estatua que da voz a los que no la tienen. La crítica, el rumor, el libelo, pueden ser las armas de los desfavorecidos contra sus señores, pero también el subterfugio de quienes rehúyen la retórica del foro público para demoler los fundamentos del vínculo político. Roma, Madrid y sus academias lo saben de sobra, oficinas sin ventilar y con el suelo de sal; Pasquino con la cara del dios Carrefour.

Ricardo Olmos nos ofreció generosamente, a Cristina y a mí, la posibilidad de dar paisaje, documentos y carne a un recorrido académico, como acabo de escribir. Nos ha ofrecido una parte de la vida. Si Pasquino es monstruoso, Ricardo tiene los rasgos nítidos, acogedores y sabios que todos conocemos. Seguramente, nunca podremos agradecerle lo suficiente, no sólo su invitación, sino su rostro, ahora que la realidad nos empuja, cada vez más, a considerar la dialéctica cruel de nuestros propios actos, la parte monstruosa de la vida.

## *Bibliografía*

Cadeddu, M.E. y Guardo, M. (eds.) 2013: *Il Tesoro Messicano. Libri e saperi tra Europa e Nuovo Mondo,* Firenze.

Caro Baroja, J. 1992: *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Barcelona.

Dakhlia, J. y Kaiser, W. (eds.) 2013: *Les musulmans dans l'histoire de l'Europe. II.- Passages et contacts en Méditerranée*, Paris.

Dandelet, Th.J. 2002: *La Roma Española (1500-1700)*, Barcelona.

Darnton, R. 2000: "An Early Information Society: News and the Media in Eighteen-Century Paris", *The American Historical Review* 105, 1 (February), 1-35.

García-Arenal, M. y Wiegers, G. 2007: *Un hombre en tres mundos. Samuel Pallache, un judío marroquí en la Europa protestante y en la católica*, Madrid.

García-Arenal, M. y Rodríguez Mediano, F. 2010: *Un Oriente español. Los moriscos y el Sacromonte en tiempos de Contrarreforma*, Madrid.

García-Arenal, M. y Rodríguez Mediano, F. 2013: *The Orient in Spain. Converted Muslims, The Forged Lead Books of Granada, and the Rise of Orientalism*, [trad. inglesa] Leiden-Boston.

Niccoli, O. 2005: *Rinascimento anticlericale*, Roma.

Olivari, M. 2002: *Fra trono e opinione. La vita politica castigliana nel Cinque e Seicento*, Venezia.

# *Piranesi o el espesor de la Historia*

Alain Schnapp
Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne

Nadie antes que Piranesi había escrutado el pasado con una mirada tan penetrante, con una visión capaz de atravesar los monumentos hasta llegar al grano, a la sustancia y las técnicas de ensamblaje y de preparación.

Palladio había contemplado los edificios de la Antigüedad con la mirada inspirada de aquel que sabe reconstituirlos e interpretarlos. A pesar de que sus sucesores encontraron materia para la crítica y le completaron en ocasiones -como fue el caso de Desgodets- habría de convertirse en referencia para innumerables generaciones de arquitectos y de amantes de las ruinas. Sin embargo, por muy poderosa que fuera su intuición e imaginativa su capacidad de reconstrucción, jamás se acercó a los monumentos como habría de hacerlo Piranesi. Su mirada nunca fue capaz de atravesar el envoltorio que las recubría para llegar al esqueleto y las articulaciones. Piranese nos revela un nuevo tipo de ruinas, liberando los monumentos del corsé que los encierra como Marguerite Yourcenar supo ver: «*ses recherches d'antiquaire (...) l'ont habitué à reconnaître dans chaque fragment d'antique les singularités ou les spécifications de l'espèce; elles ont été pour lui ce que la dissection des cadavres est pour le peintre du nu*»[1].

## *La anatomía de los monumentos*

El método de Piranesi combina la observación anatómica de los monumentos y de los fragmentos con la voluntad de entender, de restituir, de recomponer que en el es mas exigente e imperiosa que en la mayor parte de sus predecesores. Evidentemente no es el primer arquitecto anticuario pero, sin lugar a dudas sí el que llevó más lejos la inteligencia de los edificios tanto en sus equilibrios macizos como en el detalle de las partes que los constituyen. Conjuga la tectónica de las masas arquitectónicas con la preocupación por los fragmentos, domina las funciones de los monumentos, sin descuidar su forma. Focillon había señalado ya la congruencia entre el interior y el exterior, entre las partes y el todo, entre la observación y la transmisión que constituyen lo singular de Piranesi: «*En même temps qu'il dessine et qu'il mesure, en même temps qu'il étudie en technicien l'anatomie des monuments romains, le peintre qui sommeille chez ce Vénitien ne peut sans doute s'empêcher de les trouver plus beaux dans leur décrépitude, plus étranges et plus émouvants*»[2]. El arte de Piranesi ejerce un efecto doble de acercamiento y condensación sobre los monumentos. Bajo el escalpelo del grabador, los monumentos desvelan detalles esenciales que hasta entonces eran invisibles y se vuelven al mismo tiempo más macizos e inteligibles; adquieren una presencia

1 Yourcenar 2000, 136.
2 Focillon 1963, 34.

aún más convincente en la medida en que es inmaterial: «*ce que tu vois sur ces images, ce ne sont pas des coulisses. Ces bâtiments ne sont pas en toile. Ils sont en pierre, on ne peut plus pierre: marbre, basalte, granit. Ne vois-tu pas comme ils sont lourds ? cela ne sent pas la colle forte*» [3].

Enzensberger percibió la materialidad de los monumentos, su inexpugnable masa que confiere a los grabados de Piranesi una presencia sin igual. El grabador no reduce su obra al mero dibujo del monumento sino que lo enriquece con un *aura* propia que le confiere una verdad indiscutible. Valiéndose de la luz y de las sombras con un virtuosismo desconocido hasta entonces escribe un nuevo capítulo de la historia de las ruinas, les confiere un sentido hasta entonces descuidado, un valor filosófico que transforma los simples vestigios en ruinas que cobran valor tanto por aquello en lo que se convirtieron como por lo que podían haber sido.

Los grabados de Piranesi agrandan o reducen los monumentos a su antojo, se valen de lo infinitamente grande y de lo infinitamente pequeño, tuercen las perspectivas y modulan los primeros planos como si el grabador, consciente de sus efectos, doblegase los monumentos a su gusto para hacerles hablar en su lugar.

La dimensión demiúrgica de los grabados de Piranesi se ve aun reforzada por los comentarios de las láminas que lejos de ser meros títulos, se convierten en advertencias dirigidas al lector, conminaciones que le acompañan en su tarea de descifrado. J. Wilton Ely ha llamado la atención sobre esta observación de Piranesi: « *les ruines parlantes ont rempli mon esprit d'images que des dessins précis ne m'auraient jamais permis d'exprimer* »[4]. Las ruinas hablan a aquel que sabe escucharlas y es precisamente esta misma fuerza la que se incardina en los grabados del maestro y en los comentarios que las acompañan.

Las ruinas tan del gusto de los mesopotamios y de los egipcios eran *ruinas parlantes* gracias a los textos antiguos cuya tradición mantuvieron celosamente los escribas a lo largo de los siglos. Pero tanto en Egipto como en Mesopotamia, esos saberes se habían ido perdiendo con el paso del tiempo. Los griegos eran incapaces de descifrar las tablillas micénicas, los romanos del Imperio de leer las inscripciones etruscas, los clérigos de la Edad Media de interpretar las inscripciones imperiales. Los anticuarios del Renacimiento se dedicarán a reconquistar el saber epigráfico y a sentar las bases de una interpretación razonada de las inscripciones latinas y griegas. Mucho habrían de tardar aún las lenguas del antiguo Oriente en ser descifradas. Pero, ¿qué hacer cuándo se carece de inscripciones o éstas son indescifrables? Los anticuarios del Siglo de las Luces se enfrentaron con determinación al problema. Walter Charleton por ejemplo, intentó refutar la alocada idea de Iñigo Jones que quería interpretar el círculo de piedra de Stonehenge como un templo romano afirmando que si carecemos de texto oral o escrito no es posible hacer hablar a los monumentos. Esto le condujo a atribuir Stonehenge a los Sajones que aunque no fuera una interpretación mucho más satisfactoria resultaba al menos más verosímil[5]. Unas décadas más tarde John Autrey absorto en el estudio de los monumentos prerromanos llegaba a la siguiente conclusión metodológica: «*ces antiquités sont d'un âge si éloigné qu'aucun livre ne les peut atteindre. Aussi n'y-t-il d'autre moyen de les ressusciter que de recourir à la méthode de l'antiquité comparative que j'ai élaborée sur le terrain en partant des monuments eux-mêmes*»[6].

3 Enzensberger 2007, 181.
4 Wilton-Ely 1978, 45.
5 Stafford 1987.
6 Aubrey 1980-1982, 30.

El genio de Piranesi reside, como lo sugería Aubrey, en «*partir des monuments eux-mêmes*», de su observación y reproducción para demostrar tanto su función como su estilo. Es un programa similar al de los anticuarios de terreno, que sentaron las bases del comparativismo entendido como método válido para elucidar el saber de los antiguos, o al de Didérot, que deconstruye la religión de las ruinas para sentar las bases de una filosofía de las ruinas. Piranesi es consciente de fundar un nuevo sistema de lectura que constituye un método original para comprender los monumentos antiguos: «*Ces monuments anciens, dont les uns sont d'un goût et d'un travail excellents, les autres médiocres, les uns nobles et majestueux, les autres capricieux et bizarres, unis à l'étude de la nature et des anciens et aux réflexions que j'ai faites sur les anciens usages et sur les modernes, m'ont remis en état de composer différents ouvrages sans m'assujettir à l'ancienne monotonie et de présenter au public quelque chose de nouveau en ce genre*[7] ». Piranesi reivindica el estudio de los monumentos como un ejercicio global que parte del análisis estilístico para verificar las hipótesis físicas de su reconstrucción, explotar las tradiciones antiguas y proponer un nuevo punto de partida de la interpretación: para el, la pluma está al servicio del escoplo, como para Diderot la antigüedad está al servicio de la razón. Diderot reprochaba a Hubert Robert que pintase las ruinas sin haberlas entendido bien, que no supiera colocarlas a buena distancia. Parece que Piranesi le hubiera hecho caso o, más bien, que haya elaborado una estética de las ruinas tan apurada y eficaz que no deroga nunca los principios de las Luces que Diderot perseguía con todas sus fuerzas. La naturaleza es uno de los componentes de la ruina. Las ruinas de los monumentos y las de la naturaleza se confunden, obedecen a las mismas leyes: «*il accumule des pans de montagnes écroulées, et ces architectures naturelles semblent bâties des débris d'un cataclysme…C'est dans les convulsions de la nature qu'il trouve à s'exprimer…les blocs taillés de la main des hommes ont le même volume et la même solidité que les masses échafaudées par la nature*»[8]. La aguda observación de Henri Focillon subraya el parentesco entre el trabajo de Piranesi y la visión romana de las ruinas tal y como se expresa en Ovidio o Séneca[9]. La continuidad afirmada entre las obras de la naturaleza y las de la cultura, constituye una vuelta a las fuentes estoicas así como un alegato en defensa de una nueva estética de las ruinas que abandera Diderot. El enfoque de Piranesi, como el de Diderot, se emancipa de una tradición "ruinista" que confinaba los monumentos del pasado en una esfera estrictamente memorial para transformarlos en un paisaje imaginario donde el pasado es una prefiguración del futuro. Un universo en el que las ruinas constituyen por si mismas una lección, donde su decrepitud es tan valiosa como su esplendor pasado. Bien es cierto que desde los reyes de Mesopotamia o los faraones de Egipto el redescubrimiento de los vestigios de los soberanos del pasado era un elemento de prestigio y de garantía de continuidad entre un pasado glorioso y un presente majestuoso. Sin embargo, para los escribas de Oriente, las ruinas de los antiguos imperios no tenían valor por lo que eran, sino por lo que recordaban; podían copiarse, imitarse o ser restauradas por motivos de índole religiosa, política o dinástica. No eran las huellas del tiempo, las arrugas de los milenios lo que sabios y príncipes trataban de discernir sino la verosimilitud de su antigüedad de las que eran testigo el estilo, la lengua o la acumulación de estratos de tierra que las recubrían. Los *spolia*, tan gratos al mundo antiguo y medieval ponían en evidencia este mismo tipo de confrontación con el pasado: eran obras y símbolos a partes iguales. Como en el caso de las reliquias su autenticidad no era ni totalmente necesaria ni totalmente demostrable.

7 Focillon 1963, 117; Piranesi 1769, 34.
8 Focillon 1963, 268.
9 Sobre este particular: Azzara 2002, 1-13 ; Papini 2009, 89-111.

El Renacimiento quiso ir más lejos en su relación con la materialidad del pasado y así hizo del dibujo seguido en breve por el alzado topográfico la vía cardinal de la exploración del pasado. Con anterioridad a Ciriaco de Ancona no se mandaban dibujar las antigüedades. El gran movimiento venido de Italia que hace de la ilustración una de las dimensiones cardinales de la investigación anticuaria trastorna el sentimiento de las ruinas y contribuye al nacimiento de la noción de paisaje del que las ruinas serán uno de los elementos constituyentes. Pero nada obliga a los anticuarios a ser fieles; de la misma manera que se viste a los romanos con ropajes del siglo XVI, las ruinas figuradas en los tratados de los primeros anticuarios como el célebre "códice" Marcanova o incluso las láminas del sueño de Polifilo son más fieles a las arquitecturas ideales que a la observación medida de un Palladio o de un Pirro Liborio. El dibujo gráfico de las antigüedades es un duro combate que comienza con la famosa carta de Rafael al Papa y que concluye por las razones que veremos con la obra de Piranesi. Desde los grandes imperios del antiguo Oriente al Renacimiento las ruinas habían sido una de las fuentes de la Historia y de la reflexión moral. A partir del Renacimiento se convierten en un territorio que urge visitar con la misma pasión con la que se descubren nuevos continentes o que se explora, según la fórmula de Francis Bacon "los arcanos del mundo de las ideas".

(Traducción M. MORENO CONDE)

## *Bibliographie*


AUBREY, J. 1980-1982: *Monumenta Britannica*, Milborne Port.

AZZARA, S. 2002: "Osservazioni sul senso delle rovine nella cultura antiqua", W. Cupperi (ed), *Senso elle rovine e riusodell'antico*, Pisa, 1-13.

ENZENSBERGER H.M. 2007: *Mausolée*, précédé de *Défense des Loups*, (traductions de Maurice Regnaut et Roger Pillaudin), Paris.

FOCILLON, H. 1963: *G.B. Piranesi*, nouvelle édition, Paris.

PAPINI, M. 2009: «Etiam periere ruinae... Le rovine nella cultura antiqua», M. Barbanera (ed), *Relitti riletti, Metamorfosi delle rovine e identità culturale,* Torino, 89-111.

PIRANESI, G.B. 1769: *Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizi desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca con un Ragionamento Apologetico in defesa dell'Architettura Egizia, e Toscana,* Roma.

STAFFORD, B. 1987: "Illiterate Monuments", the ruins as dialect or brokenclassic", *The age of Johnson* 1, 1-34.

WILTON-ELY, J. 1978: *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, London.

YOURCENAR, M. 2000: *Le cerveau noir de Piranèse. Sous bénéfice d'inventaire*, Paris.

# *De la belleza ideal a la guerra absoluta: el Torso Belvedere y Francisco de Goya*

Jesusa Vega
Universidad Autónoma de Madrid

El 14 de octubre de 1792 firmaba Francisco de Goya sus opiniones sobre el plan de estudios de la Real Academia de San Fernando. Cumplía con el encargo del viceprotector de la institución, Bernardo de Iriarte, quien solicitó de los profesores "que no se atareasen tanto en el estilo como en la sinceridad y seguridad, de lo que creían más justo y oportuno" para el adelantamiento de los estudios[1]. Convencido Goya de que si algo gobernaba su mano no era la pluma sino los útiles de las artes, apenas redactó dos hojas dedicadas prácticamente a un solo objetivo: defender la libertad del artista. Buscando la legitimación de sus palabras, el pintor se remite a los maestros del pasado, y cita expresamente al clasicista Aníbal Carracci, a quien pone por modelo pues ejerció la enseñanza con éxito «dejando a cada uno [de sus discípulos] correr por donde su espíritu le inclinaba, sin precisar a ninguno a seguir su estilo, ni método». Nada de esto existía en la institución madrileña donde la normalización de los estudios se entendía, en opinión del pintor aragonés, en términos de "sujeción servil de Escuela de niños", y no le faltaba razón pues un breve repaso al devenir de la teoría y la práctica de las bellas artes en la Academia desde su fundación a mediados del siglo XVIII demuestra que progresivamente se había ido quedando desfasada con el anquilosamiento que esto supone[2].

Eligiendo como referente a Carracci, Goya enarbolaba la genuina defensa del clasicismo y la Antigüedad cuya lección tenía plenamente asimilada no sólo por su formación sino también por su admiración hacia el que fue conocido por el sobrenombre de pintor-filósofo, Anton Rafael Mengs para quien el "Gusto de los Antiguos" se podía llamar "Gusto de la Belleza"[3]. No cabe pensar que Goya rechazara esta lección, como en alguna ocasión se ha apuntado[4], pero sí se oponía abiertamente a la manera en la que la institución académica había desnaturalizado su lección, sin entender que las excelentes esculturas del pasado eran una prueba tanto de la grandeza de su artífices como de la variedad y perfección de la naturaleza, pues sirviéndonos de las palabras del pintor bohemio, "no obstante que sus obras, como ejecutadas por los hombres, sean imperfectas, tienen sin embargo el Gusto de la perfección"[5]. De ahí el doloroso y expresivo lamento de Goya: "Qué escándalo no causará, el oír despreciar la naturaleza en comparación

1 García Melero 1992, 20.

2 Sobre la situación de la Academia de San Fernando en los comienzos de la década de los noventa del siglo XVIII y la frustrada renovación del plan de estudios véase el catálogo de la exposición *La Real Academia de San Fernando en 1792. Renovación. Crisis. Continuismo* (Madrid, 1992), en la que se insertó una edición facsímil del Informe de Francisco de Goya cuyo original se conserva en el archivo de la institución. Siempre que no se haga otra referencia las citas corresponden a este documento.

3 Mengs 1780, 53.

4 López Vázquez 1994, 70.

5 Mengs 1780, 53.

de las Estatuas Griegas, por quien no conoce ni lo uno ni lo otro". En definitiva era contra la enseñanza que se practicaba en el estudio de los vaciados y la *servil* copia monótona de "modelos de yeso" contra la que escribía el pintor,[6] máxime cuando aquellos discípulos menos imaginativos pero más esmerados en seguir los "preceptos mecánicos" eran los que lograban los "premios mensuales ayudas de costa y otras pequeñeces que –en opinión del pintor– envilecen [hace despreciable] y afeminan [debilitan] un arte tan liberal y noble como es el de la Pintura".

En 1792, Goya, hombre moderno, pintor de éxito y miembro destacado de la sociedad cortesana –en 1789 se había encargado de los retratos oficiales de los reyes con motivo de la coronación–, sabía por experiencia de lo que hablaba. En su calidad de profesor de la Academia de San Fernando eventualmente le correspondía asistir a las clases de yeso y corregir los dibujos de los alumnos; por otro lado, él mismo se había formado en esa práctica y hasta cierto punto había sido víctima de ella al comienzo de su carrera. A pesar del tiempo transcurrido todavía tendría muy presente su frustrada aspiración de juventud a ingresar en la Academia para continuar su formación, motivo que le hizo abandonar su Zaragoza natal; contaba por entonces 17 años de edad y, según sus propias palabras, se encontraba «desamparado» en Madrid.

El 8 de noviembre de 1763 la Academia de San Fernando convocó la oposición para cinco pensiones destinadas a "jóvenes pobres", españoles y con habilidad; la duración era de cuatro años y la dotación de ciento cincuenta ducados anuales cada una. Los ejercicios se comenzaron el 4 de diciembre y se desarrollaron en la Casa de la Panadería, donde por entonces estaba la sede de la institución. El asunto que se propuso a los opositores a la plaza única de pintura fue "dibujar con lápiz en medio pliego de marquilla la Estatua del Sileno que está en la Academia"[7]. Se trataba en realidad del vaciado hecho para Felipe IV por el formador Girolamo Ferreri en 1650, que fue conducido a la corte por Diego Velázquez, y había sido restaurado recientemente con éxito por Juan Pascual de Mena[8]. Hasta el 31 de diciembre los diez opositores se sentaron a dibujar pero el pintor cosechó un rotundo fracaso, no obtuvo ningún voto[9].

Unos años más tarde, en 1770, Goya decidió cumplir a su costa con un requisito fundamental para cualquier pintor con aspiraciones: viajar a Italia. Allí tendría ocasión de encontrarse con la obra de los maestros entre los cuales se contaban los grandes artífices de las «estatuas griegas». Apenas sabemos nada de su estancia en Roma[10], pero por los registros visuales que dejó en el conocido como "Cuaderno italiano"[11], sí podemos aventurar que debió emocionarse al ver la imponente Hércules que se exhibía en el primer patio del Palazzo Farnese. El modelo le resultaría familiar entre otras cosas porque en la Academia de San Fernando se atesoraba el vaciado que, de nuevo por encargo de Felipe IV, hizo el formador Cesare Sebastiani, cuyo emplazamiento era el patio[12]. No se sabe en qué forma estuvo expuesta en el patio de la Casa de la Panadería, pero el hecho de que se optara por arrimarlo a la pared al pensar en su emplazamiento en el zaguán del palacio de Goyeneche, invitan a pensar que fue en Roma cuando Goya pudo rodear la

6 Dentro del proceso de formación del artista tras el dominio de la copia de modelos bidimensionales –estampas y dibujos– venía la copia de volúmenes estáticos por lo general vaciados de escayola de modelos clásicos; esta práctica se normalizó en el currículo de los estudios académicos (Vega 1989).

7 Toda la documentación referida a este concurso se encuentra transcrita por Arnaiz (1992).

8 Luzón 2007, 470-71

9 Obviamente este contratiempo no le impidió continuar con su carrera; solo en otra ocasión se presentó Goya a un concurso de la Academia, el abierto el 5 de enero de 1766 con motivo del premio de pintura de primera clase que se concedía cada tres años, y de nuevo no obtuvo ningún voto.

10 Sobre esta cuestión y el conocimiento actual que tenemos de este episodio de la vida de Goya véase Gallego 2008.

11 Se conserva en el Museo del Prado (Madrid) y se publicó una reproducción facsímil en 1992.

12 Luzón 2007, 379-381.

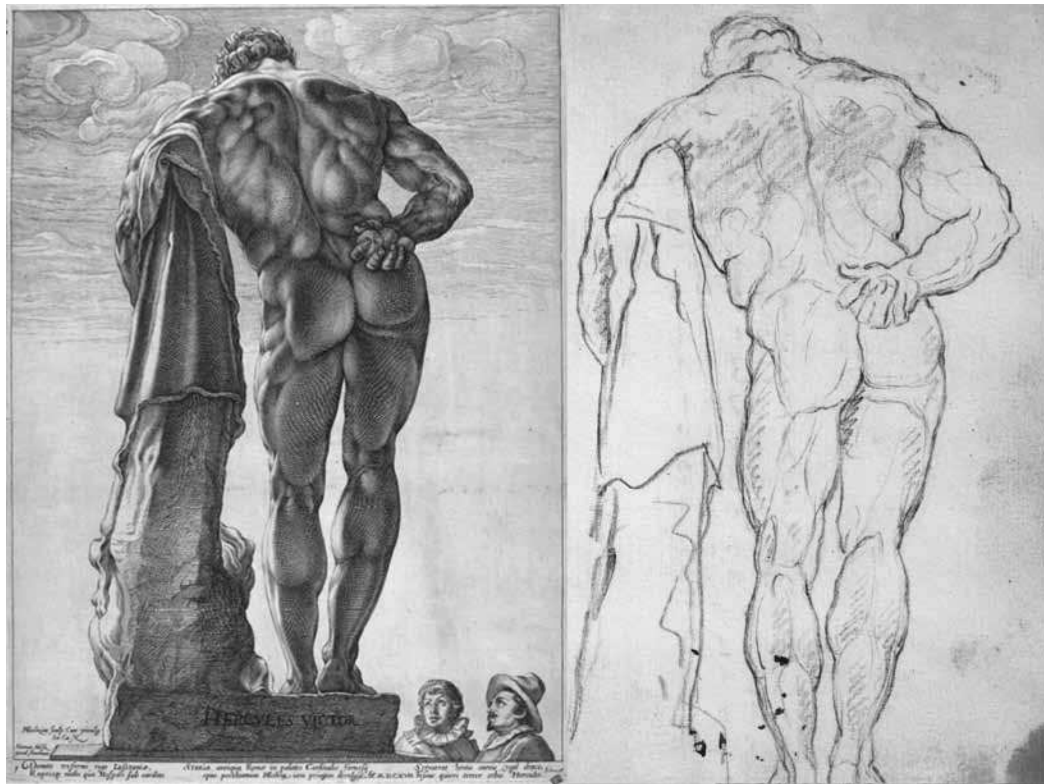



Fig. 1. *Hercules Farnese*, Heinrich Goltzius (1592), The British Museum, 1854,0513.104 (izqda.); Francisco de Goya, «Cuaderno italiano» (1771-1793), Museo del Prado D6068-6177 (drcha.).

figura la primera vez, de ahí que la dibujara dos veces de espalda y una de perfil. El impacto que causaba la monumental escultura erguida en su pedestal debía ser enorme pues cuando Diego de Villanueva diseñó la reinstalación del vaciado en la nueva sede de la Academia de la calle de Alcalá siguió el modelo romano, con unos pedestales similares en altura y estilo. Por nuestra parte, nos resulta fácil imaginarnos a Goya admirando al héroe pues debía ser una estampa relativamente cotidiana y no hay mejor testimonio de ello que la valiente composición de Hendrik Golztius con sus dos absortos espectadores en una esquina admirando en silencio el vigor, la fuerza y contenida potencia de la monumental figura (Fig. 1).

Impacto similar al Hércules fue el que le causó el “tronco o Torso del Belvedere” que pertenecía a la colección del Vaticano. Esta es la otra estatua que registra Goya en el cuaderno dibujándola en tres ocasiones. Coincidió la estancia de Goya en la Ciudad Eterna con la enorme actividad desarrollada por el papa Clemente XIV para adquirir “todo lo que fuera asequible” en cuestión de antigüedades así como el empeño en la construcción de “un nuevo museo” que pronto se convertiría en el “más famoso del mundo”[13]. Es casi seguro que el joven pintor español pudo contemplar el Torso en el nuevo emplazamiento que se le dio en el “vestíbulo redondo” del edificio situado detrás del palacio del Vaticano, liberado “de la verja de hierro con la que se le rodeó durante el pontificado de Clemente XI”[14]. De nuevo podemos imaginarnos

13 Haskell y Penny 1990, 84.
14 Haskell y Penny 1990, 343.

a Goya aproximándose a la estatua y rodeándola sin ningún obstáculo hasta encontrar aquellos ángulos que le parecieron más expresivos, teniendo en cuenta que este fragmento de Antigüedad también le sería familiar. A pesar de ser el *Torso* uno de los modelos de referencia en la Academia de San Fernando –desde que se estableció la institución se constituyó en uno de los referentes estéticos para la enseñanza[15]–, no existía en sus colecciones antes de que viajara Goya. No obstante, el joven estaría deseando contemplarlo pues era una de las piezas más admiradas de Mengs, para quien representaba lo "sublime; porque en él está junto lo Ideal con la Belleza y la verdad"[16]. No le cabía duda al pintor bohemio que el *Torso* era obra de un maestro insigne, y su belleza venía en gran medida de que en el se veía a la misma Naturaleza[17].

La lección de la Antigüedad estuvo viva en Goya toda su vida, la reconocemos en su extensa obra pero nunca fue tan protagonista, ni le fue tan necesaria, como en el periodo más difícil de su existencia, los años de la guerra contra Napoleón. En el conjunto de obras que Goya nos legó de aquellos años han quedado registradas las penurias y dolores de la larga contienda que el pintor calificó de sangrienta, adjetivo único y brutal que, como ha señalado Santiáñez, define a la "guerra absoluta" resultado del "odio puro" donde la lucha es a vida o muerte. Aunque esta consideración se hace extensiva a todas las campañas del emperador, una diferencia sustancial de la española es que Goya fue capaz de hacerla visible poniendo ante los ojos la naturaleza misma de la guerra, su violencia, su irracionalidad y su incomprensibilidad[18].

En cuanto a la situación vital de Goya, en el momento del levantamiento de 1808 era un auténtico anciano –superaba los 60 años de edad cuando la esperanza media de vida a finales del siglo XVIII era de 27–, estaba completamente sordo, tenía problemas de visión y su salud se encontraba cuanto menos quebrantada por la artralgia. Al pintor le afectó la carestía que llevó a tantos a la indigencia, y también a su entorno le llegó la desolación y la muerte: su esposa y varios de sus ayudantes fallecieron. La inmediata posguerra no fue mejor, y consta que todavía vivía con enorme estrechez en 1815[19]. En cuanto a la actividad artística, la escasez y encarecimiento de materiales, la adulteración de éstos, la rebaja de los precios por la falta de demanda, la venta masiva de todo tipo de bienes, la rapiña y la extorsión de los dominadores..., la alteraron profundamente. Goya amplió sus temáticas, incluso practicó un género menor como el bodegón, y, en detrimento de la pintura, dibujo y grabado fueron sus principales medios de expresión. Por seguridad se vio compelido a inventar nuevas figuraciones cargadas de significados comprometidos, y este es otro aspecto que hay que tener en cuenta, pues aquellos que permanecieron en Madrid vivieron en una ciudad tan vigilada que se puede calificar de estado de sitio y muchos ciudadanos, entre los cuales se encuentra Goya, tuvieron que alojar en sus domicilios a franceses al servicio de José I. Lo expuesto da la medida de la clandestinidad y la soledad en la que tuvo que trabajar Goya en la serie que conocemos como *Los desastres de la guerra*[20], visualización dramática y desgarrada de una lucha donde el enemigo se torna en la "otredad criminalizada" al que se le niega hasta la misma humanidad, siendo por tanto justificable la extrema crueldad[21]. La experiencia de la guerra y la experiencia del artista alumbraron el lenguaje capaz de representar la "guerra absoluta".

15 Bedat 1989, 39.
16 Mengs 1780, 150.
17 Mengs 1780, 163 y 166.
18 Santiáñez 2009, 39, 77, 84 y 109.
19 Glendinning 1983, 41.
20 Desde hace años vengo estudiando la serie, para los interesados en las cuestiones referentes a la misma y la bibliografía véase Vega 2008.
21 Santiáñez 2009, 39-41.

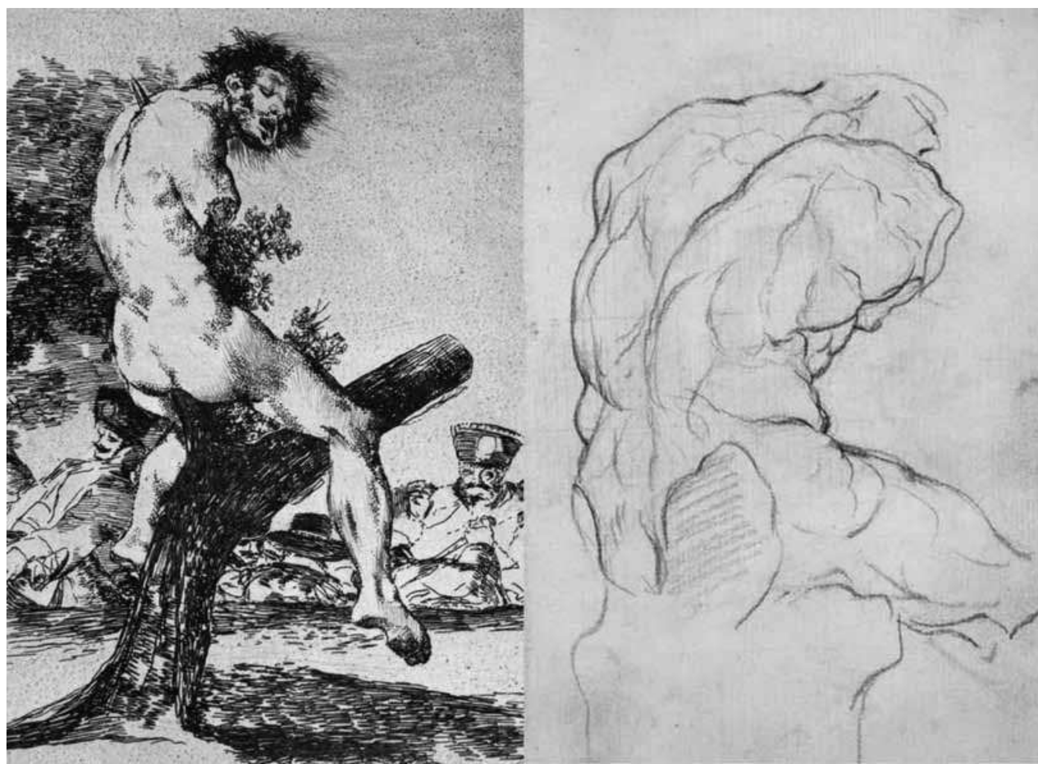


Fig. 2. *Esto es peor* (detalle), Francisco de Goya, *Desastres*, estampa 37, The British Museum, 1975,1025.421.39 (izqda.); *Torso Belvedere*, Francisco de Goya, «Cuaderno italiano» (1771-1793), Museo del Prado D6068-6177 (drcha.)

El pintor se declara a sí mismo testigo en dos de las estampas de la serie y la documentación histórica le sitúa en escenarios principales de la lucha y el conflicto, como Zaragoza y Madrid, pero las estampas trascienden las experiencias vividas, siendo resultado del desafío a la imaginación para pensar lo impensable y expresarlo a través de la mano. Y en este proceso vital es en el que el modelo ideal de las estatuas griegas se transformó en la imagen viva de la "guerra absoluta", donde el escarnio y la mutilación de los cuerpos hacen todavía resaltar más la serena belleza de las piedras, refugio último de la dignidad humana. Eso es lo que transmiten el cuerpo descuartizado de la estampa 39, *Grande hazaña, con muertos*, y el empalado de la estampa 37, *Esto es peor* (Fig. 2). Este hombre brutalmente ensartado muestra la premeditación de tanta crueldad –el árbol que sirve para la tortura fue previamente afilado–, en la misma medida que la saña y el furor de los verdugos ha quedado registrado en el atormentado y desfigurado rostro. Pero el cuerpo conserva la belleza sublime del "Tronco" que dibujó Goya en su juventud y que tanta admiración despertó desde tiempos de Miguel Ángel.

Este fragmento de escultura que nunca fue restaurado y fue disfrutado con placer estético en su realidad mutilada por generaciones de artistas, movió la imaginación de algunos para pensar cómo era su estado original, devolviéndole los elementos perdidos[22]. Y ese ejercicio de imaginación es el que hizo Goya, pero en el modo más terrible pues muestra el *Torso* profanado por la humanidad en lugar de ensal-

22 Haskell y Penny 1990, 344.

zado por ella como ocurre en el gigante de *El coloso*. En la estampa de *Los desastres* aísla y hace evidente el modelo en piedra, dándole un tratamiento técnico de extrema y sutil delicadeza. Cualquier iniciado en el arte lo primero que vería al contemplar tan terrible escena sería la escultura pues intencionadamente se ven como añadidos la desproporcionada pierna que se quiebra en la juntura y la dislocada cabeza que parece estar ensartada. La destreza que tenía ya entonces Goya con la punta del aguafuerte era la de un auténtico virtuoso y de largo lo demuestra también en esta ocasión en el suave punteado de las breves pero elocuentes sombras que transmiten la tersura del mármol pulido y las intensas y definidas líneas que dibujan el contorno; es el efecto de piedra tallada el que busca y que aún se intensifica en el antebrazo que ha conservado en su original estado mutilado.

Ambas, la escultura y el hombre torturado, son obra humana. Pero igualándolas en su elocuente contraste Goya trasciende la categoría de lo sublime terrible e incluso va más allá del "paradigma" de la guerra absoluta, para devolvernos al arte. En 1792 Goya se preguntaba "¿Qué estatua ni forma de ella habrá que no sea copiada de la Divina naturaleza? ¿por más excelente Profesor que sea el que la haya copiado, dejará de decir a gritos puesta a su lado que la una es obra de Dios, y la otra de nuestras miserables manos?". Si Goya se hizo de nuevo esta pregunta veinte años más tarde la respuesta nos la dejó en esta estampa pues mirándola constatamos que, al contrario de lo que escribió entonces, la obra digna de Dios son los mármoles, y no la de las miserables manos mortales que han generado esa execrable Naturaleza.

## *Bibliografía*


Arnaiz, J.-M. 1992: *La primera obra documentada de Francisco de Goya,* Madrid.

Bédat, C. 1989: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid.

Gallego, R. 2008: "Francisco de Goya. Vivir en Roma", J. Sureda (coord.), *Goya e Italia, Zaragoza,* vol. 2, 45-59.

García Melero, J.-E. 1992: "Juan de Villanueva y los nuevos planes de estudio", *La Real Academia de San Fernando en 1792. Renovación. Crisis. Continuismo,* Madrid, 13-55.

Glendinning, N. 1982. *Goya y sus críticos,* Madrid.

Haskell, F. y Penny, N. 1990: *El gusto y el arte de la Antigüedad,* Madrid.

López Vázquez, J.-M. 1994: "Ideas estéticas de Goya a través de sus textos", X. Fernández Fernández (coord.), *Experiencia y presencia neoclásicas: Congreso Nacional de historia de la arquitectura y del arte,* La Coruña, 67-74.

Luzón, J.M. (dir.) 2007: *Velázquez. Esculturas para el Alcázar,* Madrid.

Mengs, A.R. 1780: *Obras. Publicadas por Don José Nicolás de Azara,* Madrid.

Santiáñez, N. 2009: *Goya / Clausewitz. Paradigmas de la guerra absoluta*, Barcelona.

Vega, J. 1989: "Los inicios del artista. El dibujo, base de las Artes", *La formación del artista de Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes,* Madrid, 1-29.

Vega, J. 2008: "Los Desastres de la Guerra, un hito del arte contemporáneo. Las estampas de los Desastres de la Guerra. Comentarios", *Desastres de la Guerra. Estudios,* Barcelona, 50-339.

# *Del diálogo entre disciplinas: arqueología, etnología y sociedad en la obra de Pere Bosch Gimpera*[1]

Luis Calvo
Institución Milà i Fontanals, CSIC

## *Introducción*

"*Era un símbolo* [...] *de un pasado ilusionado y brillante, de un momento fulgurante de la historia de España, que era, al propio tiempo, la culminación de esfuerzos incontables, por parte de los mejores intelectuales del país que, desde dentro o desde fuera de la Institución Libre de Enseñanza, pero siempre en su misma línea y en su esfera, habían batallado durante décadas con vistas a lograr un cambio radical en la manera de pensar y en la manera de convivir los españoles* [...] *creando un clima intelectual, en el que el entusiasmo, la alegría, la camadería, la insatisfacción y la crítica, eran los principales ingredientes con los que se estaba fraguando un momento importante de la España contemporánea* [...][2]."

José Alcina Franch escribió estas palabras sobre Pere Bosch Gimpera y, más allá de cualquier comparación en el tiempo y en las personas, pienso que son de aplicación a la persona y a la figura de Ricardo Olmos, maestro, investigador y amigo entrañable que, a lo largo de una dilatada trayectoria, ha realizado destacadas contribuciones científicas que se inscriben, desde mi punto de vista, en la misma línea de pensamiento y actuación que movió a Bosch Gimpera y muchos otros en su afán por construir, a partir de una disciplina como la Arqueología, un país en el que el futuro pudiese ser definido como más solidario, justo e inteligente.

El magisterio investigador, intelectual y personal de Ricardo Olmos ha sido, es y está llamado a ser un referente por su profesionalidad y por su compromiso ético con las Humanidades así como por las responsabilidades institucionales que ha tenido que asumir a lo largo de su trayectoria, que ha estado marcada por un talante humano que ha dejado huella en todo aquel que ha tenido el privilegio de compartir con Él una parte del camino de la Vida. Más allá de los convencionales dogmas academicistas, Ricardo: ¡gracias!

En última instancia, quiero dejar constancia de mi agradecimiento a los organizadores de este homenaje, lo que les honra como personas y como profesionales.

## *Arqueología, Etnología y Sociedad en la obra de Pere Bosch Gimpera*

Pere Bosch Gimpera, becado por la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, regresó a Cataluña en 1914 después de una estancia en Alemania decidido a entregarse a la investiga-

1 Una primera, y más amplia versión, de este texto se publicó por el autor bajo el título de "Pedro Bosch Gimpera y la arqueología antropológica: una aproximación histórico-biográfica", *Anuario 1998* (Tuxla Gutiérrez, México, 1999), 436-451. Este artículo se inscribe en el proyecto "Ciencia y creencia entre dos mundos: Evolucionismo, biopolítica y religión en España y Argentina", MICINN HAR2010-21333-C03-03.

2 Alcina 1976, 54 y 59.

ción prehistórica, con una sólida formación en el método y en la técnicas de estudio germánicas, imbuido asimismo por el hecho de que la Península Ibérica era un rico y amplio campo para desvelar gran número de cuestiones pendientes o incógnitas sobre la prehistoria europea.

En aquellos momentos, la investigación arqueológica y prehistórica en España estaban marcadas todavía y en buena medida por el voluntarismo y el amateurismo: a excepción de algunos descubrimientos ocasionales, la sistemática en la investigación estaba casi ausente; así, el propio Bosch Gimpera escribió que: "En España, lo único que se había hecho eran trabajos individuales, sin nexo ni método"[3]. Por ello, aquél se propuso sistematizar "[...] la evolución prehistórica dándole un sentido histórico, desde el neolítico [...] identificando los pueblos primitivos de España con los pueblos que los autores de la antigüedad nos hicieron conocer y relacionándolos con los del resto de Europa [...][4]".

Sus planteamientos convencieron rápidamente a Enric Prat de la Riba y a Josep Puig i Cadafalch, los máximos dirigentes de la Mancomunidad de Cataluña, hasta el punto de encargarle la dirección del Servicio de Investigaciones Arqueológicas del Institut d'Estudis Catalans; este hecho es importante por la creciente vinculación que se generó entre sociedad, instituciones y academia, nexo que respondió a "[...] tiempos de esperanza. La época de las creaciones culturales de la Mancomunitat"[5].

Estas "creaciones culturales" fueron tan sólo una de las muestras del amplio movimiento del *Noucentisme* que, junto a las instancias políticas catalanistas del momento, propiciaron actuaciones diversas para poner de manifiesto el carácter singular de la cultura catalana en el contexto español. ¿Cuál fue la vinculación de Bosch Gimpera con este movimiento? Sencillamente, a través de ratificar la profundas raíces históricas de Cataluña y, en especial, su vinculación con el mundo clásico. En este sentido, ¿cuál podía ser la respuesta de las autoridades políticas, a la sazón, también culturales, a las propuestas de Bosch Gimpera cuando éste, por ejemplo, había realizado una tesis sobre Creta y sus trabajos posteriores empezaban a mostrar su orientación futura, es decir, la investigación en torno a las raíces culturales de Cataluña?. Como bien se puede adivinar, la respuesta fue inmediata: Prat de la Riba y Puig i Cadafalch colocaron a Bosch Gimpera al frente del mencionado Servicio de Investigaciones Arqueológicas ya que era necesario organizar los descubrimientos de Empúries, labores que vendrían a confirmar la ligazón y la filiación de la cultura catalana *noucentista* con lo helénico y, en general, con lo clásico[6].

Pero, al mismo tiempo, se hizo necesario, casi perentorio, investigar sobre la composición étnica de Cataluña: demostrar una etnicidad propia podía ser la plasmación de lo que Prat de la Riba, entre otros muchos, ya había afirmado con respecto al espíritu nacional de Cataluña y a su carácter específico[7]. Así, intuitivamente, aquél se apercibió de la trascendencia de lo que Bosch Gimpera estaba planteando: "[...] Prat de la Riba comprendió el valor que, en muy diversos aspectos, tenía esta nueva versión de las raíces de los pueblos, y fundó, dentro de las actividades de la *Mancomunitat*, e insertó en el *Institut d'Estudis Catalans*, el 'Servei d'Excavacions Arqueològiques'[8]."

3 "Pere Bosch Gimpera obert als segles del món", Baltasar Porcel. *Serra d'Or* (Barcelona, diciembre de 1971), 26.
4 *Ibídem*.
5 Tarradell 1976, 41.
6 *Vid*. Calvo Calvo 2010.
7 Respecto a la teoría del *Volksgeist* catalán y su adopción por Prat de la Riba, se ha indicado que: "Aceptó la idea de Almirall que la lingüística y la antropología suministraban una base científica para la definición de nación y que había diferencias étnicas y lingüísticas básicas entre Cataluña y Castilla. Para Prat lo que realmente importaba no eran las manifestaciones contingentes de lengua, ley, costumbres, instituciones, etc. *per se,* sino la existencia de una nación catalana, de un *Volksgeist* catalán distintivo." Josep Ramon Llobera. "La formació de la ideologia nacionalista catalana", *L'Avenç*, nº 36 (Barcelona, 1983), 32.
8 Pericot 1976, 25.

Incluso la propia formación germánica de Bosch Gimpera entroncó directamente con las necesidades del momento histórico de la cultura catalana; de esta forma, la metodología –que combinaba tanto el estudio de la arqueología, de la filología como el de la historia– que empleó no tuvo ningún tipo de problema para ser aceptada; así, se ha escrito que: "por una parte, el propósito de ir a buscar las raíces históricas de los pueblos, el nombre de los cuales conocemos a través de las fuentes clásicas (en nuestro caso, sobre todo, los íberos y los celtas), intentan hacerlos a partir de una prehistoria muy lejana. Por otra parte, un claro sentido difusionista, y el establecimiento de 'culturas' siguiendo el modelo de los 'kulturkreiss'[9]" donde lo etnológico de raíz historicista tuvo un peso notable: "La actividad desarrollada en los últimos años para la investigación de nuestra Arqueología [...] permite intentar ya incorporar dichas conclusiones a la historia general de nuestra tierra, deduciendo conclusiones etnológicas que permiten diferenciar diferentes pueblos que indudablemente son los elementos constitutivos del *etnos* catalán [...] hay que proceder, para aprovechar, los datos arqueológicos para deducciones etnológicas [...] intentar una reunión de dichos hechos y una reconstrucción de la etnología de Cataluña es lo que se propone el presente trabajo[10]."

Entender la Etnología desde este punto de vista comportó que, si en el País Vasco y gracias a los trabajos de Telesforo de Aranzadi y José Miguel de Barandiarán, la Antropología fue la disciplina que intentó definir las características de la raza y la etnia vasca, en Cataluña fue la Prehistoria y la Arqueología la que aportó un número considerable de datos para confirmar la diferencia de la nación catalana. Así, en Cataluña, estas disciplinas obtuvieron un papel protagonista de primer orden gracias a su contribución a la explicación, avalada por un cientificismo importado de Europa, de los orígenes y la especificidad de la nacionalidad catalana.

De esta forma, éste fue el momento en que gracias a las aportaciones de Bosch Gimpera sobre la configuración étnica de carácter historicista de los catalanes[11], surgiese la necesidad de investigar sobre el tipo físico ideal así como el prototipo de la etnia catalana que viniese a confirmar la historia propia de Cataluña[12]. En este sentido, Lluís Trías de Bes –director del Departamento Antropométrico del Instituto de Orientación Professional de Barcelona– llegó a proponer un conjunto de medidas que permitiesen "[...] realizar [...] la determinación de nuestro tipo étnico[13]."

En el mismo sentido se expresaba el folklorista Rossend Serra i Pagés que, en una discusión –sesión del 8 de marzo de 1924– sobre este mismo estudio en la Associació Catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistòria, llegó a señalar la necesidad de fijar "[...] orientaciones que podrían seguirse con el fin de iniciar el estudio antropométrico del pueblo catalán[14]."

9 Miquel Tarradell, "Pere Bosch Gimpera". *Serra d'Or* (Barcelona, diciembre de 1974), 30.

10 Pere Bosch Gimpera, *Assaig de reconstitució de l'etnología de Catalunya, Discursos llegits en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, Barcelona, 1922, 11-12.

11 En este sentido, por ejemplo, en el citado discurso de entrada en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, dijo que "si en el aspecto racial del problema los pueblos del estrato I (pueblos primitivos, indígenas en el neolítico y eneolítico) fueron los determinantes de la Etnología de la mayor parte de Cataluña [...]." *Ibid.*, 73.

12 En relación con esta cuestión, es significativa la siguiente apreciación de Bosch Gimpera, referente al discurrir de los estudios antropológicos y etnológicos en Cataluña: "Es curioso que el renacimiento catalán no se haya preocupado de este aspecto, y no haya producido ningún antropólogo. Es este un terreno virgen todavía y en el cual no se puede entrar con un mero diletantismo, como se ha hecho hasta ahora. Tenemos prehistoriadores, tenemos folkloristas, tenemos historiadores, pero nos faltan todavía los antropólogos que vayan más allá del estudio monográfico aislado". Bosch Gimpera 1925, 217.

13 *Butlletí de la Associació Catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistòria*, vol. II (Barcelona, 1924), 84.

14 *Ibidem*, 257.

Estudiar e identificar las etnias primitivas[15], con sus particularidades físicas, que configuraron Cataluña –y, por extensión, la península Ibérica– se convirtió en uno de los objetivos de Bosch Gimpera; así, la identificación de las diferentes etnias históricas pasó para éste por la comprobación arqueológica junto a las contribuciones de la Filología, la Antropología y la Etnografía; según los postulados de esta *arqueología antropológica,* el rol de estas disciplinas debía centrarse en el estudio de "[...] las cuestiones etnológicas a través de las supervivencias de los antiguos pueblos o de las antiguas culturas [...][16]." Esta preocupación por todo lo antropológico hizo que Bosch Gimpera y sus discípulos siempre tuviesen un fuerte interés por esta materia, aspecto que se plasmó en obras del calibre como *Las razas humanas* (Barcelona: Instituto Gallach, 1928), la creación de una Sección de Etnografía en el Museo Arqueológico de Barcelona (aproximadamente, hacia 1935) y la compra de la colección de arte africano del general Núñez del Prado para incorporarla a dicha Sección[17]. De esta forma, la "semilla etnológica" de Bosch Gimpera quedó en sus discípulos: así, Luis Pericot publicó la obra *América Indígena* o Elías Serra-Ráfols se dedicó intensamente a las labores etnográficas en las Islas Canarias; otros, más tardíos, como José Alcina Franch, recogieron los intereses antropológicos de aquél, teniéndolos siempre presentes en sus investigaciones. En definitiva, la perspectiva marcadamente holística de Bosch Gimpera fue una aportación de primer orden *avant la lettre* de lo que hoy cada día es más común cuando disciplinas como la Arqueología y la Antropología dialogan de manera permanente y continuada, generando nuevas y positivas sinergias.

## *Bibliografía*


ALCINA, J. 1976: "Mi Don Pedro", J. Comas (ed.), *In Memorian Pedro Bosch Gimpera 1891-1974*, México, 53-59.

BOSCH GIMPERA, P. 1925: "La composició ètnica de Catalunya", *Revista de Catalunya*, vol. II, nº 9 marzo, Barcelona, 209-217.

CALVO, L. 1999: "Pedro Bosch Gimpera y la arqueología antropológica: una aproximación histórico-biográfica", *Anuario 1998*, México, 436-451.

CALVO CALVO, L. 2010: "La Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma y el Noucentisme", R. Olmos, Tr. Tortosa y J.P. Bellón (eds.), *Repensar la Escuela del CSIC en Roma*, CSIC, Madrid, 193-200.

PERICOT, L. 1976: "Recuerdos de Bosch Gimpera", J. Comas (ed.), *In Memorian Pedro Bosch Gimpera 1891-1974*, México, 23-37.

TARRADELL, M. 1976: "La Escuela Arqueológica de Barcelona", J. Comas (ed.), *In Memorian Pedro Bosch Gimpera 1891-1974*, México, 39-44.


15 José de C. Serra Ráfols en el análisis que hace de la obra de Bosch Gimpera "Ensayo de una reconstrucción de la Etnología prehistórica de la Península Ibérica" indicó que: "se trata de dibujar un cuadro de la evolución étnica de la Península en sus tiempos más antiguos de su historia siendo la primera vez que esto se hace de una manera seria", *Butlletí de l'Associació Catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistòria*, vol. I (Barcelona, 1923), 162.

16 Pere Bosch Gimpera. *Assaig de reconstitució de l'Etnologia de Catalunya*, 74.

17 Pere Bosch Gimpera. *Memòries*. Eds. 62, Barcelona, 20.

# *La concepción de Tarteso de Ricardo Olmos*

Sebastián Celestino Pérez
Instituto de Arqueología de Mérida, CSIC - GOBEX

El raudal de trabajos que se han llevado a cabo sobre Tarteso en la última década ha supuesto un sensible avance en el conocimiento de su cultura gracias, principalmente, a los nuevos y significativos hallazgos arqueológicos y a los estudios territoriales llevados a cabo en su entorno geográfico, pero también a los renovados análisis de cualquiera de las facetas que caracterizan su cultura, lo que ha favorecido la profusión de reuniones científicas y ediciones. Estos años de febril actividad sobre Tarteso han coincidido con la dirección de Ricardo Olmos en la Escuela de Roma, si bien es verdad que ya con anterioridad su intensa actividad arqueológica estaba especialmente centrada en el estudio de la iconografía ibérica que tan buenos frutos ha dado. Sin embargo, R. Olmos no fue ajeno al problema de Tarteso, al que dedicó varios trabajos en un momento en los que aun se tenía un parco conocimiento de su cultura; además, lo hizo desde la vertiente griega del problema, en un momento en el que imperaba el "pansemitismo" de lo fenicio, y a través de dos objetos que procedían del área periférica de Tarteso, lo que aprovechó para reivindicar también la importancia de la expansión de la cultura tartésica hacia el interior, una apreciación prácticamente inédita en aquellos momentos que se vio revalidada poco después gracias a los resultados que Almagro Gorbea estaba logrando en la necrópolis de Medellín o por el magnífico hallazgo y divulgación que Maluquer estaba haciendo del santuario de Cancho Roano, al que Olmos le dedicó no pocas menciones.

Sus trabajos sobre la copa ática de figuras negras o *kylix* de Medellín[1] y el Sileno simposiasta de Capilla (Badajoz)[2] fueron las primeras aproximaciones al problema de Tarteso y a la interacción cultural de colonizadores e indígenas a través de la plástica de estilo orientalizante, donde ponía el acento en la determinante influencia de la iconografía griega e itálica, respectivamente, en la configuración del arte tartésico de esa periferia geográfica, donde además observaba la influencia del comercio de samios y foceos, bien documentado en Huelva pocos años más tarde gracias a una serie de trabajos de gran impacto arqueológico en los que también participó activamente[3]. En su lectura sobre la copa de Medellín introduce una idea, sin duda sugerente, según la cual la aceptación de la *kylix*, y en concreto la asimilación de Zeus portando los rayos como dios de la tormenta, expresaría un signo de asimilación por parte de los indígenas que se vería refrendado por la entonces reciente publicación del guerrero de Medina de las Torres[4], también procedente de Badajoz, que según Olmos podría representar una derivación del dios hitita de la tormenta Tashub, un antecedente del Zeus tonante, y que bien podría enlazar con las numerosas representaciones de *reshef* aparecidos en Cádiz y Huelva, también portadores del rayo; la diferencia, y la

1 Olmos 1976.
2 Olmos 1977.
3 Cabrera 1985, 1987, 1989; Olmos y Cabrera 1985.
4 Blázquez 1976.

importancia, residía en que si bien éstos son de un genuino estilo oriental, la escultura de Medina de las Torres, además de más moderna, conserva rasgos de un claro indigenismo.

Como es lógico, la mayor parte de sus aproximaciones a la cultura tartésica las hizo desde el análisis iconográfico y simbólico, y especialmente a través de los cada vez más numerosos objetos de bronce encontrados en el suroeste peninsular, ya fueran hallazgos fuera de contexto, como el que dedica al casco griego de Huelva[5], o bien procedentes de algunas conocidas tumbas excavadas en las décadas anteriores[6]. Pero ya con anterioridad había realizado trabajos sobre iconografía inspirándose en escenas relacionadas con el vino y la danza, y no son pocas las ocasiones que ha disertado sobre el simposio griego y la iconografía del vino, lo que me ha dado la oportunidad de compartir con él algunos foros en torno a este tema, sobre el que siempre defendía la autoría fenicia en la introducción del vino en nuestra península[7].

La primera aproximación al problema de Tartessos y más en concreto a su formación como cultura, lo hace en colaboración con M. Fernández Miranda aprovechando la publicación de las ruedas de carro aparecidas en Toya, donde hacen una completo análisis de los carros prehistóricos representados en las estelas de guerrero[8]. La base de su argumentación parte de la representación de la estela de Ategua y, por extensión, de todos los carros de las estelas, que relacionan con los carros que utilizaban los atenienses en época geométrica, como se refleja en el vaso del Dipylon, lo que acercaría estas representaciones de las estelas al siglo VIII a.C., a la vez que les sirve para relacionar la escena de Ategua con las representaciones funerarias de diferentes vasos de esa época, asumiendo así la hipótesis lanzada por Bendala años antes[9]. También relacionan iconográficamente el carrito de Mérida con ambientes fenicios antiguos, por lo que proponen una fecha en torno al siglo VII a.C. para esta pieza, si bien lo más interesante es que ya abordan a través del carro de Mérida la expansión septentrional a través de Extremadura del hinterland tartésico de Andalucía Occidental[10]. No obstante, y tras reconocer la mayor antigüedad de las estelas de guerrero, proponen una derivación de los carros representados en las estelas de los prototipos micénicos, con claras connotaciones funerarias también, pero datados a partir del siglo X a.C.

Tal vez su trabajo más elaborado y novedoso sobre el tema tartésico es el que publica en el volumen dedicado a Siret[11], una base argumental sobre la que desarrollará en el futuro otros artículos, entre los que destaca especialmente el incluido en el monográfico sobre Tartessos coordinado por Mª. E. Aubet[12]. Olmos reivindica una vez más la que denomina "arqueología filológica", amparándose ahora en los avances que se estaban produciendo tras los hallazgos griegos de Huelva, que según él se corresponderían con los testimonios de Herodoto y que coincidirían en el tiempo con la talasocracia focea de entre fines del siglo VII y principios del VI a.C. Por lo tanto, foceos y samios serían quienes se establecerían en Huelva y comerciarían con Tarteso, levantando puntos de "emporia" y almacenes portuarios que, como en el pasaje homérico, funcionarían no sólo como lugares de comercio, sino también de interacción cultural con los indígenas; así, liga estrechamente el auge y la decadencia de Tarteso a la actividad de los foceos, resumida en la dialéctica entre la demanda y la oferta de la plata entre Oriente y Occidente. A partir del siglo VI a.C.,

5 Olmos 1988.
6 Olmos 1992.
7 Olmos 1984; Olmos y Sánchez 1995.
8 Fernández Miranda y Olmos 1986.
9 Bendala 1977.
10 Fernández Miranda y Olmos 1986, 123.
11 Olmos 1986.
12 Olmos 1989.

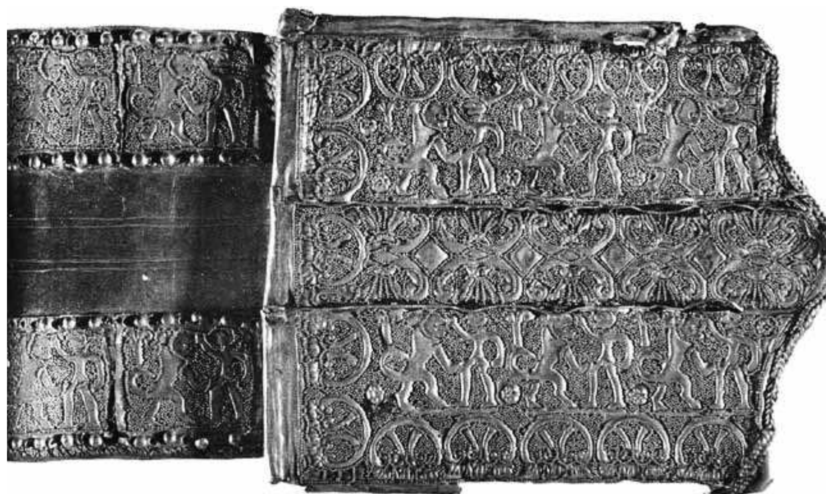


Fig. 1. Cinturón de Aliseda, Cáceres. Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

coincidiendo con la práctica ausencia de cerámica griega en Huelva, será Gadir quien regule en exclusiva el comercio de todo el sur peninsular con Grecia y Oriente, seguramente como consecuencia de la firma del tratado entre Roma y Cartago del 509; pero Olmos concibe un Gadir helenizado, lo que justificaría la edificación y el programa político desarrollado por Herakleion gaditano. Cádiz, en definitiva, sería la responsable del eclipse de Tarteso. Por último, introduce una idea que permite replantear la visión histórica de Argantonio, el legendario rey de Tarteso, pues aunque no duda de la raíz celta del nombre, llama la atención sobre la posibilidad de que su identidad étnica no concuerde con su nombre, algo que no es extraño en la tradición griega de adjudicar nombres a los reyes bárbaros.

En su razonamiento sobre Tarteso desde el campo filológico dedica en los dos trabajos anteriormente mencionados un exhaustivo análisis del viaje de Coleo de Samos relatado por Herodoto. En función a este texto, al que le da validez histórica, concluye que Huelva no aporta materiales griegos anteriores a la primera mitad del siglo VII a.C., pues cree que las ánforas SOS aparecidas en algunos yacimientos de la ciudad debieron haber sido comercializadas por los fenicios; por lo tanto, no valora en exceso la importancia que debió desempeñar el comercio foceo en el cambio de las estructuras económicas tartésicas, en contra de lo que algunos defendían en esos momentos[13]; es más, sugiere que en gran medida los foceos repitieron en Tarteso un esquema comercial que ya habría sido prefigurado por los fenicios[14]. Al mismo tiempo, defiende que la introducción en el sur peninsular de algunos productos típicamente mediterráneos como el vino o el aceite se debe a la presencia fenicia o incluso etrusca para la zona costera oriental, pero nunca a los foceos. Para justificar la presencia de productos foceos en Huelva, acude a los ejemplos de Tell Sukas o Al-Mina, ya propuestos por Maluquer para justificar el santuario de Cancho Roano[15], dos zonas abiertas donde confluían intereses fenicios y griegos y donde se justifica el sincretismo religioso que surgió y se expandió por buena parte del Mediterráneo, donde Huelva y sobre todo Cádiz no sería una excepción[16]; así,

13 Fernández Jurado 1986.
14 Olmos 1986, 591.
15 Maluquer 1983, 132-139.
16 Marín 2011.

podría entenderse la asociación de Melqart/Herakles o de Astarté/Afrodita, también asimilada a la Lux Divina, una divinidad que habría sido venerada en todo el sur peninsular y cuya huella podemos seguir a través del yacimiento de la Algaida, recientemente reinterpretado[17]. Por último, y para reivindicar la importancia de las fuentes filológicas en la interpretación de Tarteso, pocos años después dedicará un trabajo a la historiografía tartésica de la primera mitad del siglo XX, centrando su disertación en Schulten.



Fig. 2. Dama de Galera. Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

Su último acercamiento a Tarteso lo hace, como no podía ser otra manera, a través de la imagen, en esta ocasión aprovechando la publicación de las magníficas cerámicas pintadas del museo de Cabra[18]. Los motivos fantásticos de estas cerámicas le sirven para hacer una excelente y detallada descripción del cinturón de Aliseda (Fig. 1), donde se representa de forma reiterada la lucha del héroe y el león; una escena que Olmos interpreta como un diálogo entre el personaje individual y poderoso y su interlocutor divino. Rosetas, palmetas y flores de loto completan la decoración, lo que le lleva defender la relación inherente y prolífica de la producción fenicia en Tarteso, haciendo hincapié en la dificultad que existe para concretar la responsabilidad de sus artistas, si bien opta por atribuir estos objetos a artesanos de raigambre fenicia cuyo taller se ubicaría en un lugar indeterminado del occidente peninsular, una idea que ha sido tratada por varios autores[19]. Pero no todas las imágenes que nos trajeron los navegantes fenicios tienen que ver con héroes, dioses amenazantes o monstruos, sino que también introdujeron una iconografía de la mujer que no por escasa deja de ser ilustrativa, y en este sentido Olmos se adentra en las representaciones de la Astarté de bronce del Carambolo y la Dama sedente de alabastro de Galera (Fig. 2), dos ejemplos señeros de la imagen de la diosa desnuda y la diosa vestida, respectivamente; una demostración sublime de su carácter sagrado que propicia riqueza y fecundidad entre sus gentes.

Uno de los yacimientos que más llamaron la atención de Olmos fue Cancho Roano; de hecho, él fue quien siendo director de la revista en esos momentos me propuso publicar en Archivo Español de Arqueología un artículo sobre la primera ofrenda exhumada en una de las "capillas" laterales del santuario. Su interés por la evolución de los estudios en el yacimiento nunca cesó y no han sido pocas las observaciones que he tenido en cuenta a la hora de elaborar los diferentes trabajos. Había sintonía en la interpretación del lugar, pues siempre ha considerado que sin duda se trataba de un santuario, un lugar destinado a realizar ofrendas religiosas donde el ritual estaría muy relacionado con el fuego y el sacrificios de caballos[20]. Precisamente, por esa presencia del caballo –y hay que tener en cuenta que sólo se conocían

17 López y Ruíz 2010.
18 Olmos 2003.
19 Perea 1991; Celestino y Blanco 2006, 85.
20 Fernández Miranda y Olmos, 1986, 154.

algunos elementos de adorno de arneses y no los sacrificios de caballos que se documentaron en el foso muchos años después– piensan que el edificio podría estar inspirado en los altares griegos, y además en un momento, a finales del siglo v o principios del iv a.C. a tenor de las cerámicas áticas halladas en el lugar, en que la helenización del mundo indígena del suroeste, tras la desmembración de Tarteso, parece un hecho incuestionable.

## *Bibliografía*


Bendala, M. 1977: "Notas sobre las estelas decoradas del Suroeste y los orígenes de Tartessos" *Habis* 8, 177-205.

Blázquez, J.M. 1976: "Bronces de la Mérida prerromana", *Augusta Emerita. Actas del Simposio Internacional del Bimilenario de Mérida,* Mérida, 11-18.

Cabrera, P. 1981: "La cerámica pintada de Huelva", *Huelva Arqueológica* 5, 317-330.

Cabrera, P. 1985: "Cerámicas griegas en Tartessos: su significado en la costa meridional de la Península desde Málaga a Huelva", *Tartessos: 25 años después, 1968-1993,* Jerez de la Frontera, 387-399.

Cabrera, P. 1989: "El comercio foceo en Huelva: cronología y fisionomía", *Huelva Arqueológica* 10-11, 3, 41-100.

Celestino, S. y Blanco, J.L. 2006: *La joyería en los orígenes de Extremadura: el espejo de los dioses,* Ataecina, 1. Badajoz.

Fernández Jurado, J. 1986: "Fenicios y griegos en Huelva", *Homenaje a L. Siret* (1934-1984), 562-574.

Fernández Miranda, M. y Olmos, R. 1986: *Las ruedas de Toya y el origen del carro en la Península Ibérica,* Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

López Amador, J.J. y Ruiz Gil, J.A. 2010: "Las ofrendas del santuario púnico-gaditano de la Algaida (Sanlúcar de Barrameda)", *Cuaternario y Arqueología. Homenaje a F. Giles Pacheco,* Cádiz, 271-281.

Maluquer de Motes, J. 1983: *El Santuario protohistórico de Zalamea de la Serena (Badajoz). 1981-1983.* PIP, V, CSIC. Barcelona.

Marín Ceballos, Mª.C. (coord.) 2011: *Cultos y ritos de la Gadir fenicia,* Universidad de Cádiz, Cádiz.

Nicolini, G. 1990: *Techniques des ors antiques. La Bijouterie Ibérique du vii*è *au iv*è *siécle,* Paris.

Olmos, R. 1976: "En torno al kylix de Medellín", *Habis* 7, 251-274.

Olmos, R. 1977: "El sileno simposiasta de Capilla (Badajoz)", *Trabajos de Prehistoria* 34-1, 371-388.

Olmos, R. 1984: "Comastas en Tartessos: en torno a la iconografía del vino y la danza simposiasta en la Península Ibérica", *Athion: satura grammatica in honorem Francisci R. Adrados,* vol. 2, 123-142.

Olmos, R. 1986: "Los griegos en Tarteso: Replanteamiento arqueológico-histórico del problema", *Homenaje a L. Siret* (1934-1984), 584-600.

Olmos, R. 1988: "El casco griego de Huelva", *Clásicos de la Arqueología de Huelva* 1, 37-78.

Olmos, R. 1989: "Los griegos en Tartessos: una nueva contrastación entre las fuentes arqueológicas y literarias", M.E. Aubet (coord.), *Tartessos: Arqueología protohistórica del Bajo Guadalquivir,* Barcelona, 495-521.

Olmos, R. 1992: "Broncística fenicia y orientalizante en el sur peninsular e Ibiza: una aproximación iconográfica y simbólica", *Treballs del Museu Arqueologic d´Elvissa e Formentera* 27, 41-64.

Olmos, R. 2003: "La imagen en la cultura tartésica", J. Blánquez (ed.), *Cerámicas orientalizantes del museo de Cabra,* Madrid, 32-55.

Olmos, R. y Cabrera, P. 1985: "Die Griechen in Huelva: zum stand der diskussion" *Madrider Mitteilungen* 26, 61-74.

Olmos, R. y Sánchez, C. 1995: "Usos e ideología del vino en las imágenes de la Hispania Prerromana", S. Celestino (ed.), *Arqueología del Vino. Los orígenes del vino en Occidente,* Jerez de la Frontera, 105-136.

Perea, A. 1991: *Orfebrería prerromana. Arqueología del Oro,* Madrid.

# *La religión en* La Cité Antique. *Notas para un aniversario*

José A. Delgado Delgado
Universidad de La Laguna

"L'idée religieuse a été, chez les anciens,
le souffle inspirateur et organisateur de la société".
Fustel de Coulanges, *La Cité Antique*, 1864, III, 3 [164].

En cada disciplina académica, en cada área de estudio o en cada campo del saber puede reconocerse la huella de ciertas obras que de una manera u otra han contribuido decisivamente a su configuración. Un feliz capricho del azar –¿o ha sido tal vez la propicia Fortuna?– ha querido que este homenaje que tributamos a Ricardo Olmos coincida en el tiempo con un aniversario significativo de uno de esos grandes libros. *La Cité Antique* cumple ahora 150 años, y ha habido pocos textos más originales, polémicos e influyentes que éste en el ámbito de estudio de las ideas religiosas de la Antigüedad, terreno predilecto de investigación de nuestro apreciado amigo.

*La Ciudad Antigua* es "la historia de una creencia". Su tesis central es bien conocida: "la creencia se establece: la sociedad humana se constituye; la creencia se modifica: la sociedad atraviesa una serie de revoluciones; la creencia desaparece: la sociedad cambia de naturaleza" (lib. V, cap. 3 [p. 522]). Tal era, según Numa Denis Fustel de Coulanges (1830-1889), "la ley de los tiempos antiguos". La construcción intelectual de esta idea sorprendente y revolucionaria en su época será el objeto de reflexión de las notas que siguen.

*La Ciudad Antigua* debe mucho a la temprana predilección de Fustel por los clásicos griegos y latinos, que conocía muy bien cuando entró en la École normale (1850-1853), a su voluntad por afrontar problemas históricos arduos y difíciles, pero sobre todo a su particular sentido de la Historia. "La historia no estudia sólo los hechos materiales y las instituciones", escribió en una página memorable de la obra (II, 9 [113]), "su verdadero objeto de estudio es el alma humana; debe aspirar a conocer lo que esta alma ha creído, ha pensado, ha sentido en las distintas épocas de la vida del género humano". Fiel a esta convicción eligió como tema de su tesis latina de doctorado (defendida en la Sorbona en junio de 1857 y publicada un año después) el culto de Vesta en relación con las instituciones privadas y públicas de los antiguos: *Quid Vestae cultus in institutis veterum privatis publicisque valuerit?* En la "religión de Vesta", el fuego sagrado del hogar, creyó descubrir el estadio más antiguo de las ideas religiosas de romanos y griegos, la primera forma de religión "inventada" por el espíritu humano. Fue esa religión primitiva, sostenía Fustel, la que al extenderse en fases sucesivas generó y desarrolló el sentimiento social en el hombre: en torno al culto de Vesta nació la familia, luego surgieron las gentes, más tarde las tribus y fratrías y, finalmente, se constituyó plenamente la sociedad. Se encuentran aquí enunciadas ya algunas de las principales tesis que aparecerán de manera más elaborada en *La Cité Antique*. En *Polybe ou la Grèce conquise par les Romains*

(1858), su tesis francesa, estudió la disolución del "régimen municipal", el fin de la sociedad antigua, por la conquista romana y la creación de un imperio universal. También este proceso sería objeto de una extensa reflexión en *La Ciudad Antigua*.

El éxito de sus estudios doctorales y el apoyo de sus viejos maestros facilitaron el progreso académico de Fustel, primero con un traslado del Liceo de Amiens (1855-1858) al de Saint-Louis (1858-1860), y luego con la promoción a la Facultad de Letras de Estrasburgo como profesor de Historia (1860-1870). Su nuevo puesto docente y el consejo de uno de sus antiguos mentores, Joseph-Daniel Guigniaut (traductor de G. F. Creuzer), lo animaron a seguir profundizando en las observaciones e ideas de sus trabajos de doctorado, que se convirtieron en la materia del curso dictado en 1862/63 bajo el título "La famille et de l'État chez les Anciens". En su lección de apertura ya estaban claras las líneas maestras del libro que comenzó a redactar apenas finalizadas las clases. En febrero de 1864 la obra estaba lista para la imprenta y en octubre la publicó el editor parisino Durand (aunque la financiación corrió enteramente a cargo del propio Fustel). Se tiraron 660 ejemplares. Un comienzo bien modesto, desde luego. Pero *La Cité antique. Étude sur le culte, le droit, les institutions de la Grèce et de Rome* no pasó en absoluto desapercibida. El estilo narrativo, la construcción discursiva, el método de trabajo, la estructura, las ideas... todo era realmente nuevo, original y ciertamente polémico en el libro. La juventud del autor –34 años– tampoco se olvidó.

Su estilo cautivó de inmediato a todos los recensores, que alabaron su "sobriedad y gracia", su "elegancia discreta" al servicio de la simplicidad y el rigor. La Academia Francesa lo coronó con el premio Montyon, la obra adquirió pronto el estatus de 'clásico' de la prosa histórica francesa y su lectura se hizo obligatoria en todos los liceos del Imperio, incluidos los de las colonias de ultramar (mi propio ejemplar de la primera edición –al que remiten todas las citas– procede del Liceo de Saint-Denis, en la remota Isla de la Reunión). El estilo firme y persuasivo del texto se explica bien si se comprende que Fustel estaba convencido de presentar simplemente una exposición de la "verdad sobre Grecia y Roma" y no ideas fuertemente discutibles. Sus resultados no se exponen nunca como hipótesis, sus posiciones no se defienden contra opciones opuestas; escribe con el aplomo de quien está en posesión de una verdad revelada.

Esa suerte de 'iluminación intelectual' fue el resultado de un diálogo prolongado, íntimo y exclusivo con los clásicos. Creía que la única manera de penetrar con garantías "en los problemas difíciles que la historia propone" era a través del estudio atento de la lengua. Una institución, una regla de derecho, una prescripción cultual "se explica muchas veces por la palabra que la designa" (II, 10 [130]), pues aunque las ideas cambian y la sociedad se transforma, "las palabras permanecen, testimonios inmutables de creencias que han desaparecido" (introd. [6)]. Reconocía, por otro lado, la unidad lingüística de griegos, romanos e hindúes, y deducía de ella la unidad racial de esos pueblos. Justificaba así la "reunión en el mismo estudio de griegos y romanos...que conocieron las mismas instituciones, los mismos principios de gobierno y pasaron por una serie de revoluciones similares" (introd. [2]). La asunción de estas posiciones liberó a Fustel de toda preocupación por las particularidades temporales o espaciales, y en *La Ciudad Antigua* se sacrificó la investigación del detalle en beneficio de la creación de una gran tesis general que explicara los principios y las reglas por las que se rigieron las sociedades griega y romana en sus etapas más antiguas. También lo eximió, o así lo creía él, de un tratamiento auténticamente crítico de las fuentes literarias, y en favor de sus argumentos cita indistintamente y sin ponderación alguna autores de épocas y estilos muy diferentes. Estas debilidades metodológicas fueron el blanco principal de la crítica contemporánea, y en particular de la influyente escuela histórica alemana (determinante en el retraso con que vio la luz la primera traducción alemana, en 1907, frente a la rusa de 1867, la inglesa de 1873 o incluso la española de 1876). Tampoco se

entendió ni disculpó fuera de Francia la renuncia expresa de Fustel al uso de autoridades modernas (con las únicas excepciones de ¡Montesquieu y Rousseau!), por más que el autor tratase de justificar su posición aduciendo su disconformidad con todas las teorías imperantes en su tiempo. A pesar de todas las críticas adversas, Fustel se mantuvo fiel al método de trabajo original, como revela la colación de las ediciones revisadas por el autor, que no muestra más diferencias entre ellas que un pequeño capítulo añadido (en el libro III) y el número de citas de autores antiguos, progresivamente incrementado.

Con *La Cité Antique* Fustel quería dar una respuesta definitiva al gran problema histórico del origen del "lazo social" entre los seres humanos, que lo tenía intrigado desde la etapa de preparación de su tesis sobre Vesta. Un enorme reto a la altura de la ambición del joven historiador. Razonó primero que tal lazo debió ser extremadamente difícil de establecer entre seres libres e independientes, y que hubo de ser motivado por "algo más fuerte que la fuerza material, más respetable que el interés, más seguro que una teoría filosófica, más inmutable que una convención" (III, 3 [163]). Tras años de lectura infatigable de historiadores, poetas y oradores de la Antigüedad, se convenció de que tal fuerza no podía ser otra que una "creencia". Según Fustel ésta es una invención del espíritu humano, algo que ha creado el hombre y lo acompaña siempre, que lo guía y organiza su vida; es, en definitiva, la única fuerza que lo somete y a quien obedece. La "creencia" o, en otras palabras, la "idea religiosa", fue entre los antiguos el "soplo inspirador y organizador de la sociedad" (III, 3 [164]). A partir de este 'descubrimiento' sólo tenía que seguir el rastro, la historia de esa creencia, para determinar las etapas de ese proceso, que pensaba en términos de evolución estrictamente lineal: "Una religión primitiva ha constituido la familia griega y romana, ha establecido el matrimonio y la autoridad paternal, ha fijado los rangos de parentesco, ha consagrado el derecho de propiedad y el derecho de herencia. Esta misma religión, después de haber alargado y extendido la familia, ha formado una asociación más grande, la ciudad, y ha reinado en ella como en la familia. De ella proceden todas las instituciones como todo el derecho privado de los antiguos. Es de ella de quien la ciudad ha tomado sus principios, sus reglas, sus usos, sus magistraturas. Pero con el tiempo estas viejas creencias se modifican o abandonan; el derecho privado y las instituciones políticas se modifican con ellas" (introd. [4]). Y a esta convicción responde la estructura discursiva y argumental de *La Ciudad Antigua*. En el horizonte más remoto, el de la misma prehistoria humana, se habrían gestado las "creencias ancestrales", centradas en el culto de los muertos y responsables de la constitución de la "familia antigua" (libros I-II). En uno más reciente, ya en el periodo propiamente histórico, se habrían desarrollado las "creencias nuevas", organizadas en torno a dioses "de la naturaleza física" –los dioses del Olimpo griego y el Capitolino romano– y responsables de la formación de la "ciudad antigua" (libro III). Este viejo orden religioso y social empezaría a cuestionarse ya desde el siglo VII a.C. como consecuencia de la transformación de las ideas y la exclusión de una parte de la población de tal orden (clientes y plebeyos); sería la "época de las revoluciones" (libro IV). La disolución definitiva de la sociedad antigua, la desaparición del "régimen municipal", llegaría con la conquista romana y el 'triunfo' del cristianismo (libro V).

Pero *La Cité Antique* no es sólo una respuesta a un problema histórico. Fustel introdujo en sus páginas, aquí y allá, cuestiones que preocupaban a la sociedad de su tiempo y aún se debaten de alguna manera en la nuestra. Enjuiciaba de manera severa, por ejemplo, las afinidades establecidas entre los pueblos antiguos y las sociedades modernas, y denunciaba los riesgos y peligros de no entender las diferencias radicales entre "ellos" y "nosotros" (introd. [1-2]). Contemplaba también el asunto de la libertad de los antiguos, que muchos en su tiempo juzgaban superior a la del hombre moderno; según Fustel, los griegos y los romanos ignoraban la libertad individual por la influencia que ejercía sobre ellos la religión y por la

omnipresencia del Estado (III, 17 [281-291]). De manera más velada y sutil afrontaba el tema no menos polémico de la relación entre el cristianismo y la sociedad antigua. En este terreno Fustel parece más prudente y evita opiniones claras y rotundas, pero en los pasajes en que confronta cristianismo y religión antigua se aprecian juicios de valor en favor del primero frente a la segunda: "Aún faltaban muchos siglos para llegar a representar a Dios como un ser único, infinito, incomparable" (III, 1 [144]); "durante largo tiempo el hombre no ha comprendido el ser divino más que como una fuerza que lo protegía personalmente, y cada hombre o conjunto de hombres ha querido tener su dios" (III, 6 [188]); "con el cristianismo no solamente se avivó el sentimiento religioso, sino que adquirió su expresión más alta y menos material" (V, 3 [514]).

La crítica y el tiempo han envejecido un tanto *La Cité Antique*, y hoy puede parecer menos fresca, menos original, menos convincente que en 1864. Pero esta impresión oculta el hecho de que un buen número de las tesis, ideas y reflexiones de Fustel, recibidas, adaptadas y reformuladas durante generaciones por historiadores, antropólogos o sociólogos, siguen presentes en nuestro universo intelectual. La sola idea de la 'ciudad antigua' ha generado todo un campo completamente nuevo y fecundo de investigación; sobre los cimientos de otras se han levantado disciplinas académicas como la Sociología; algunas contribuyeron decisivamente a reorientar áreas enteras de los estudios históricos y antropológicos. En el territorio más restringido de las religiones antiguas no han sido menos enriquecedoras muchas observaciones puntuales de Fustel. Y si bien es cierto que *La Cité Antique* ocupa un lugar cada vez más secundario en el elenco de lecturas académicas de referencia, esas observaciones se siguen difundiendo –resumidas, refundidas, transformadas– a través de la larga serie de autores que las han ido haciendo suyas en los últimos ciento cincuenta años. Los estudiosos de este ámbito hablamos de 'divinidades poliadas'; reconocemos que los dioses antiguos compartían intereses con los hombres, y en ese sentido los llamamos 'dioses ciudadanos'; aceptamos que no había acto en la vida pública o privada de griegos y romanos en que no intervinieran los dioses; asumimos el carácter sacro y sacerdotal de las realezas primitivas; descubrimos poderes sacerdotales en los magistrados de las ciudades; admitimos, en fin, la importancia del rito y sus minuciosas prescripciones en la 'religión antigua'. Todo esto lo dejó ya escrito nuestro viejo maestro Fustel de Coulanges –véase su libro III–. Merece la pena volver los ojos de nuevo a las páginas originales de *La Cité Antique* y prescindir de intermediarios.

## *Bibliografía*


Finley, M. I. 1977: "The Ancient City: From Fustel de Coulanges to Max Weber and Beyond", *Comparative Studies in Society and History* 19, 305-327.

Giraud, P. 1896: *Fustel de Coulanges*, Paris.

Hartog, F. 1984: "Préface", en F. de Coulanges, *La cité antique* V-XXV, Paris.

Hartog, F. 1988: *Le XIX[e] siècle et l'histoire. Le cas Fustel de Coulanges*, Paris.

Héran, F. 1987: "L'institution démotivée. De Fustel de Coulanges à Durkheim et au-delà", *Revue française de sociologie* 28, 67-97.

Momigliano, A. 1970: "La città antica di Fustel de Coulanges", *Rivista Storica Italiana* 82, 81-98 (= *Quinto Contributo*, Roma, 1975, 159-178).

Segal, A. 1976: "A Candidate for the First Modern Sociologist of Religion", *Journal for the Scientific Study of Religion* 15, 365-368.

# *El LIMC* (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae) *y la investigación española*[1]

Francisco Díez de Velasco
Universidad de La Laguna

Hablar del *LIMC* es citar no solo uno de los proyectos editoriales y de investigación internacionales de mayor envergadura, sino también un empeño de notable calado geoestratégico. A finales de la década de 1960, en un mundo convulso por los enfrentamientos entre Norte y Sur, entre enemigos en Oriente Medio, entre antiguos colonizadores y colonizados y donde los bloques antagónicos de la Guerra Fría contaban con pocos foros en los que compartir mesa y palabra, la iconografía mitológica clásica, gracias a la intuición y constancia de Lilly Kahil (hasta su muerte en 2002 *alma mater* del proyecto, egipcia de nacimiento y francesa de adopción) se convirtió en uno de esos remansos en los que los antagonismos se diluían en aras tanto de una reflexión erudita como de una común colaboración. Sirios e israelíes, argelinos y franceses, rusos y estadounidenses, británicos y egipcios, alemanes del Este y del Oeste, rumanos, yugoslavos, griegos, turcos o italianos, entre muchos otros, aportaban conocimientos y documentos a una causa común, que era el desarrollo de un gran proyecto de investigación. Se trataba de mitología clásica, es decir de antiguas divinidades y personajes imaginarios y sobrenaturales, bien lejos de los credos del presente, en ocasiones en lid y en otras en incipiente diálogo. La iconografía servía de intermediario eficaz, gracias a su inmediatez, pues se trabaja con objetos e imágenes que se presentan a nuestros ojos casi como los veían dos milenios y medio atrás. Pero también hay que tener presente que se investiga con documentos dispersos desde Marruecos, Portugal o España a Siria, Jordania o hasta más allá, desde Rumania a Libia. Se convertía a cada uno de esos países, más allá del peso científico que pudieran tener sus especialistas en el contexto de la investigación mundial, en piezas inestimables de una memoria compartida que recordaba (y hasta reivindicaba) un mundo con menos fronteras, con una cultura híbrida de creencias e imágenes que conseguía en alguna medida diluir buena parte de los argumentos erísticos del presente. Era un tema aceptable incluso hasta en una España que emergía de décadas de nacionalcatolicismo y que quizá no hubiera participado con tanto entusiasmo en asuntos menos remotos si de religiones se trataba.

Así, bien pronto, nuestro país se sumó a la iniciativa, ya lo anunciaban Ricardo Olmos y Luis Balmaseda cuando exponían, antes de que hubiese visto la luz el primer volumen publicado del *LIMC*, las características de lo que era entonces un magno proyecto en ciernes en el que un lustro atrás la investigación española venía colaborando, desde 1973-1974[2]. Se activó la presencia de nuestro país en un primer momento gracias a las influencias, visibilidad internacional y capacidad organizativa de Martín Almagro Basch, quien muy pronto traspasó el liderazgo tanto del trabajo recopilatorio de documentación y la investigación efectiva, como de la representatividad académica a Ricardo Olmos, siendo el CSIC la entidad española que ha patroci-

1 Trabajo inserto en el proyecto de investigación HAR2011-25292.
2 Balmaseda y Olmos 1977.

nado esta participación formando parte tanto del Consejo de la Fundación *LIMC* hasta 2009 (representado en todas las reuniones desde 1974 por Ricardo Olmos) como del Comité Científico Internacional del *LIMC* hasta el presente (en el que España tiene dos representantes, el primero de los cuales siempre ha sido Ricardo Olmos y el segundo fue Martín Almagro Gorbea hasta 1981, Javier Arce desde 1982 a 1994 y es desde 1995 el que esto escribe). El primer volumen doble del *LIMC* (uno de texto y otro de fotos) vio la luz en 1981, se siguió un ritmo casi constante de un volumen doble cada dos años entre 1984 (volumen segundo) y 1997 (volumen octavo). Luego vieron la luz los índices en 1999 y un suplemento doble en 2009. En resumen y siguiendo los datos que ofrece Antoine Hermary[3], se ha tratado de la publicación de 60.000 documentos y 35.000 fotografías, a añadir al análisis iconográfico de cada personaje mitológico (millares de entradas), formando un conjunto de más de 10.000 páginas de texto (índices y suplementos incluidos) y casi 7.000 de fotos, con la participación de casi 500 autores. Cuenta al respecto Richard Buxton[4], al prologar en su calidad de actual presidente del Consejo de la Fundación del *LIMC* el suplemento de 2009, que había visitado unos meses antes cinco grandes centros de investigación en distintos lugares de Europa fijándose especialmente en el estado de uso de los ejemplares del *LIMC*, sus palabras son elocuentes: "every *LIMC* volume stood in a physical condition of near terminal decline". La única explicación, dada la robustez y cuidado de la edición es que se trataba de una publicación no solo, que es bien sabido, de referencia mundial, sino también de muchísimo uso. Nos ofrece el tono del empeño: décadas de trabajo para generar un producto de enorme utilidad y relevancia, es decir un auténtico proyecto de éxito, que podemos proponer como paradigma de la colaboración internacional en el hoy tan maltrecho campo de las humanidades.

Frente a otros contraejemplos (en la línea del "que investiguen ellos"), justamente se puede reivindicar la parte que en dicho éxito ha tenido la participación española, y no se puede dejar de evidenciar en un trabajo como este que tal éxito tiene a una persona como eje fundamental: Ricardo Olmos. Además de la coordinación general del equipo español, de la participación a lo largo de casi cuatro decenios en docenas de reuniones de los consejos y comités, tanto de Fundación como del científico internacional, se le debe el mayor número de entradas escritas por un autor español (Alkyoneus, Antaios I, Antimachos III, Atlas, Eileithyia, Eurytos I, Iole I, Iphitos I, Klytios I) y el mayor número de páginas de texto (58). Pero su éxito consistió también en mover voluntades en un trabajo que en el caso de los participantes españoles nunca estuvo remunerado ni conllevó dedicaciones laborales de carácter específico o estable. Frente a otros equipos de otros países, con investigadores dedicados en exclusividad al *LIMC*, en el caso español la participación de los autores fue *pro bono*. Hay por tanto que tener presente ese factor a la hora de enjuiciar el volumen de esta producción en el contexto general de toda la obra. Han sido 21 autores de 500 (un 4,2%) y 193 páginas de texto de 8442 y 135 páginas de fotos de 6715 (un 2,1% en ambos casos). Dado que el español no se aceptó como lengua de redacción del *LIMC* (solo se permitían el francés, el inglés, el alemán y el italiano), por parte de los autores españoles se usó mayoritariamente el francés (en 24 entradas) seguido del inglés (en 14 casos) y el alemán e italiano (en 5 ocasiones). En ningún caso correspondieron a entradas de primera o segunda categoría (dioses o grandes héroes, con muchas decenas o incluso centenares de páginas), pero sí las hay de tercer nivel como Antaios I con 12 páginas, Atlas con 15, Eileithyia con 14, Horai/Horae con 28 o Kairoi/Tempora Anni con 29 o cuarto (en torno a las 6-10 páginas) como Alkyoneus, Cernunnos, Galateia, Herakles/Hercules (in peripheria occidentali) o Nessos, a las que hay que añadir un buen número de entradas más cortas como se evidencia en la siguiente tabla.

3 Hermary 2009, IX.
4 Buxton 2009, VII.

| Entrada | tomo | páginas: vol. texto / vol. fotos | autor | lengua |
|---|---|---|---|---|
| Abundantia | I | 7-10 / 15-18 | Rafael Fontán Barreiro | francés |
| Alkyoneus | I | 558-564 / 417-423 | Ricardo Olmos / Luis J. Balmaseda | francés |
| Alkyoneus (suplem.) | 2009 | 46-48 | Margarita Moreno-Conde | francés |
| Anaeitis | I | 754-756 / 610-611 | Javier Teixidor | francés |
| Anas | I | 759 / 613 | José María Blázquez | francés |
| Antaios I | I | 800-811 / 647-657 | Ricardo Olmos / Luis J. Balmaseda | francés |
| Antimachos III | I | 839 / 667 | Ricardo Olmos | francés |
| Attis (suplem.) | 2009 | 123-124 | Guadalupe López Monteagudo | francés |
| Atlas | III | 2-16 / 6-13 | Ricardo Olmos / Luis J. Balmaseda / Javier Arce / Beatriz de Griñó | inglés |
| Bellona | III | 92-93 / 71-72 | José María Blázquez | francés |
| Bronte | III | 170-171 / 143 | María Cruz Fernández Castro | inglés |
| Cacus | III | 177-178 / 146 | Javier Arce | francés |
| Chaos | III | 188-189 / 150 | María Cruz Fernández Castro | inglés |
| Chronos | III | 276-278 / 222 | Manuel Bendala Galán | inglés |
| Cernunnos | IV | 839-844 / 560-563 | José María Blázquez | francés |
| Cernunnos (suplem.) | 2009 | 141 | José María Blázquez | francés |
| Copia | III | 304 / 234 | Marta Hernández Iñiguez | inglés |
| Copiae | III | 305 / 234 | Marta Hernández Iñiguez | inglés |
| Eileithyia | III | 685-699 / 535-540 | Ricardo Olmos | inglés |
| Eurytos I | IV | 117-119 / 62 | Ricardo Olmos | inglés |
| Galateia | V | 1000-1005 / 628-631 | Sandra Montón Subías | inglés |
| Herakles/Hercules (in peripheria occidentali) | V | 253-262 / 186-188 | Luis J. Balmaseda | inglés |
| Hiberus | V | 421 / 298 | Mónica Ruiz Bremón | francés |
| Hispania | VIII | 638-640 / 396-397 | Fabiola Salcedo | italiano |
| Horai/Horae | V | 510-538 / 344-368 | Lorenzo Abad Casal | inglés |
| Iole I | V | 701-702 / 465 | Ricardo Olmos | inglés |
| Iphitos I | V | 738-741 / 483-484 | Ricardo Olmos | inglés |
| Kairoi/Tempora anni | V | 891-920 / 576-596 | Lorenzo Abad Casal | alemán |
| Klytios I | VI | 81-83 / 38 | Ricardo Olmos | alemán |
| Limos | VI | 288 | Francisco Díez de Velasco | francés |
| Melissa | VI | 444-446 / 229 | Fátima Díez Platas | italiano |
| Misthosis | VI | 583 | María Luz Neira Jiménez | alemán |
| Mons | VI | 650 / 381 | Francisco Javier Martínez Quirce | francés |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Myrtoessa | VI | 696 | Fátima Díez Platas | italiano |
| Natura | VIII | 868-869 / 578 | Guadalupe López Monteagudo | francés |
| Navigia | VI | 715 / 421 | Francisco Javier Martínez Quirce | francés |
| Nessos | VI | 838-847 / 534-555 | Francisco Díez de Velasco | francés |
| Nix | VI | 929-930 | Francisco Javier Martínez Quirce | francés |
| Nomia | VIII | 882-883 | Fátima Díez Platas | italiano |
| Occasus | VI | 942 | María Luz Neira Jiménez | alemán |
| Parthia | VII | 192 / 128-129 | Fabiola Salcedo | italiano |
| Pharos | VII | 223 / 319 | Francisco Díez de Velasco | francés |
| Polos | VII | 425 / 342 | Francisco Díez de Velasco | francés |
| Pontos | VII | 468-469 | Francisco Díez de Velasco | francés |
| Portus | VII | 518-519 / 351 | Francisco Díez de Velasco | francés |
| Rea Silvia (suplem.) | 2009 | 445 | María Luz Neira Jiménez | alemán |
| Saeculum | VIII | 1071-1073 / 724 | Guadalupe López Monteagudo | francés |
| Vestius Alionecus | VIII | 236 | Francisco Marco Simón | inglés |

Más allá de posibles críticas, por ejemplo en lo relativo a la decreciente exhaustividad documental entre los primeros y los siguientes volúmenes[5], hemos de evidenciar que se ha tratado de un instrumento bibliográfico de primer orden que, además, ha marcado futuros empeños. Aunque desborda el marco específico de esta contribución, no se puede dejar de citar que el esfuerzo investigador puesto en marcha con el *LIMC* ha tenido una continuación en otro magno proyecto promovido por la Fundación *LIMC*, el *ThesCRA* (*Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*), en el que Ricardo Olmos ha coordinado un equipo español que ha redactado un buen número de entradas en los ocho volúmenes que han visto la luz hasta el presente. Una participación menos numerosa en autores que en el caso del *LIMC*, pero más relevante en porcentaje de páginas publicadas y que ilustra de nuevo la posición clave de Ricardo Olmos en la dinamización de la acción investigadora en nuestro país en un tipo de proyectos que se caracterizan por el impacto y la perdurabilidad de sus resultados.

## *Bibliografía*

Balmaseda, L.J. y Olmos, R. 1977: "Un proyecto internacional de colaboración científica. "Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae" (LIMC)", *Arbor* 381-382, 101-103.

Buxton, R. 2009: "Preface", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Supplementum*, Düsseldorf, VII-VIII.

Díez de Velasco, F. 1989: "La iconografía griega de Caronte: un análisis puntual del *LIMC*", *Gerion* 7, 297-322.

Hermary, A. 2009: "Avant-propos", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Supplementum*, Düsseldorf, IX-X.

5 Díez de Velasco 1989, 300.

# *Quién, cuándo, cómo y por qué se destruyó la conocida inscripción* CIL *II, 114 /* IRCP*, falsa A*

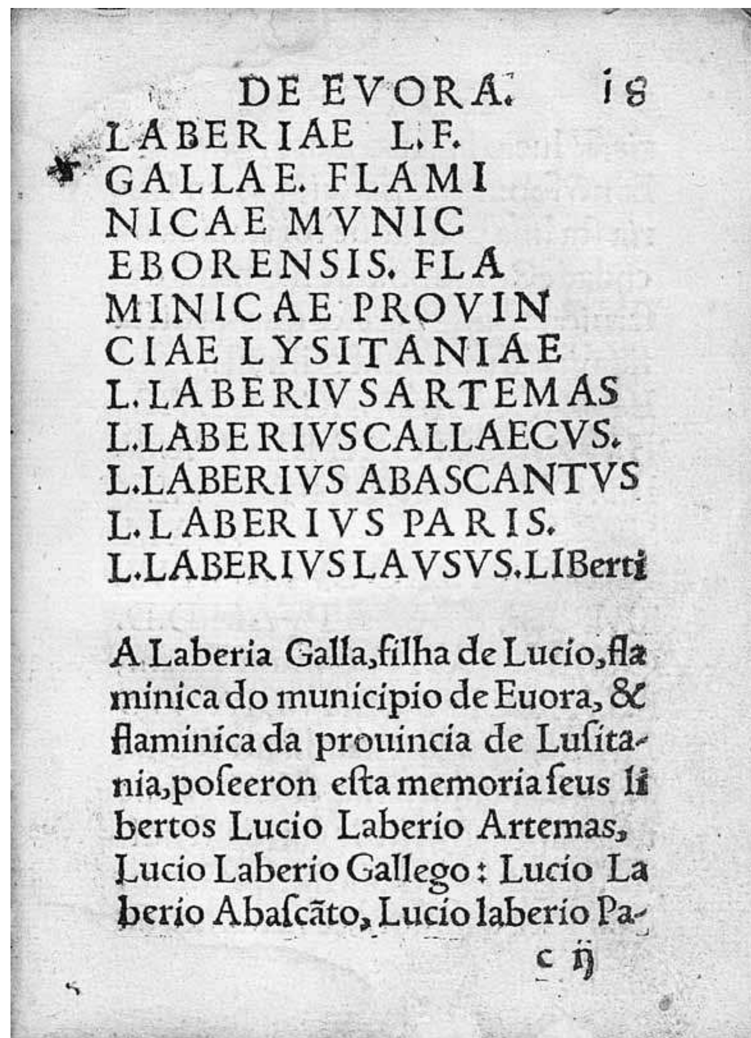
Carlos Fabião
Uniarq. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Es bien conocida y controvertida la inscripción latina *CIL* II, 114 relativa a una Flamínia de la provincia de Lusitania, Laberia Galla, publicada por el Humanista portugués André de Resende en dos textos distintos; primero, en su *Historia da antiguidade de cidade de Evora*[1] (Fig. 1), dedicada a su ciudad natal, después, de forma abreviada, en sus *Libri Quator de Aniquitatibus Lusitaniae*, publicados póstumamente en 1593[2] (Fig. 2). En la primera referencia, la más precisa, el humanista escribió que dicha inscripción se encontraba en la "*casa do capitão de ginetes, por peitoril de uma janela*"[3]; en la segunda, reafirma la ubicación del epígrafe en la casa del "capitán de jinetes", sin añadir nada más, considerando que había tratado el tema en su libro anterior[4].

En la elaboración del *corpus* de los epígrafes latinos de Hispania, Hübner dudó de la autenticidad de la inscripción, con fuertes argumentos. En primer lugar, porque dicha inscripción se había perdido, quedando solamente el testimonio del humanista, de quién el alemán dudaba bastante, pero también de algunos otros autores. En segundo lugar, porque la inscripción aludía a una Laberia Galla, igualmente mencionada en otra inscripción, procedente de la antigua ciudad de *Colippo* (*CIL* 339), también desaparecida e igualmente citada por Resende, donde se mencionaba el origen eborense de Flaminia. El rigor crítico, positivista, de Hübner dudaba de estas dos inscripciones que mencionaban a una misma persona, además, con la segunda subrayando el origen de Flaminia, la misma del humanista y, por casualidad, ambas desaparecidas. Todavía, aunque dudando de su autenticidad no la excluyo totalmente del *corpus*, porque otros autores afirman haber visto la inscripción.

La investigación posterior ha oscilado entre la aceptación de la crítica del estudioso alemán o la simple consideración de la autenticidad de los monumentos, entre estos últimos quizá el más notorio haya sido Robert Étienne que no dudó en reconocer las dos inscripciones (*CIL* 114 y 339) como auténticas y, por eso, testimonios idóneos de una Flaminia lusitana.[5] En la línea de las críticas de Hübner, reforzándolas, se han manifestado otros autores, sobre todo José d'Encarnação que menciona como *falsa* (=Falsa A) la *CIL* 114 en su *corpus* de las *Inscripciones Latinas del Conventus Pacensis*,[6] siendo categórico en la exclusión de la epígrafe, idea que reforzó en un texto posterior, poniendo el acento en la desaparición

1 Resende 1576, 27.
2 Resende 1593, fol. 3.
3 Resende 1576, 27.
4 Resende 1593, fol. 3.
5 Étienne 1958, 166-171; 239-245.
6 *IRCP*, 442.


DE EVORA. 18

LABERIAE L.F.
GALLAE. FLAMI
NICAE MVNIC
EBORENSIS. FLA
MINICAE PROVIN
CIAE LYSITANIAE
L. LABERIVSARTEMAS
L.LABERIVSCALLAECVS.
L.LABERIVS ABASCANTVS
L. LABERIVS PARIS.
L.LABERIVSLAVSVS.LIBerti

A Laberia Galla, filha de Lucio, fla
minica do municipio de Euora, &
flaminica da prouincia de Luſita-
nia, poſeeron eſta memoria ſeus li
bertos Lucio Laberio Artemas,
Lucio Laberio Gallego: Lucio La
berio Abaſcãto, Lucio laberio Pa-

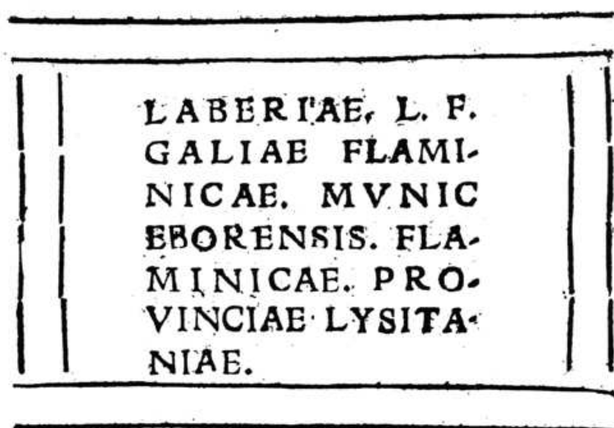
c ij

Fig. 1. Reproducción del folio 18 de Resende, A. 1576: *Historia da antiguidade da cidade de Evora. Fecta por mestre Andree de Reesende*, reproducida a partir de: http://www.bdalentejo.net/BDAObra/BDADigital/Obra.aspx?ID=386#

del monumento como sólido argumento para sustentar sus dudas: "*O que mais me levou a suspeitar da autenticidade do monumento* [...] *foi o seu desaparecimento*"[7].

A pesar de la contundencia del argumento de Encarnação, otros autores, como Alicia Canto, seguirán argumentando en favor de la autenticidad del epígrafe *CIL* 114, llegando a añadir, incluso, a la lista de sus presuntos observadores directos al caballero inglés John Breval, que la describe en 1726, con detalles distintos de la lectura de Resende, lo que sugiere que la copió desde el original todavía visible[8].

7 Encarnação 1991, 202-203.
8 Canto 2004, 281 y 332.


LABERIAE. L. F.
GALIAE FLAMI-
NICAE. MVNIC
EBORENSIS. FLA-
MINICAE. PRO-
VINCIAE LYSITA-
NIAE.

Idest.

Fig. 2. Reproducción de la primera parte de la inscripción *CIL* 114 / *IRCP* Falsa A en los *Libri Quator de Aniquitatibus Lusitaniae*, de André de Resende, publicados póstumamente en 1593 (Fol.3). http://purl.pt/15210/3/#/44

Por mera casualidad, como a veces ocurre cuando trabajamos en temas de historiografía, me encontré con un informe sobre cómo, cuándo y por qué se destruyó el epígrafe de *CIL* 114.

Se trata de un manuscrito de João José Miguel Ferreira da Silva Amaral, fechado en 1854, con el título de *Memoria Historica e Archeologica*, una memoria enviada a la Academia de Ciencias de Lisboa, o, mejor, una copia de la misma, conservada en la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro: Coleção Portugal I-32, 27, 017, nº 004. Digamos que el contenido general del manuscrito nada tiene que ver con el tema de la inscripción eborense, pero, en el inicio, describe el autor, como ejemplo del poco cuidado con que se cuidan los monumentos antiguos, las circunstancias de la destrucción del epígrafe publicada por Resende, que se encontraba bajo el escudo de armas del Duque de Aveiro en su casa de Évora, junto a la llamada puerta de Moura:

> [fol.4] (…) *e as / sim era visto por todos os moradores daquella cidade; porem o mesmo o des / truirão os pedreiros quando picarão / as Armas do Duque d'Aveiro, picando / conjunctamente o Cypo Romano. Esta / pêrda litteraria se evitava, se o / Ministro Executor da Sentença de / 12 de Janeiro de 1759 presidisse / a execução; e se lembrasse do / Alvará de Ley de 13 d'Agosto de 1721 / que lhe ordenava a conservação do Cy / po. / A crueldade e barbaridade / matarão no cadafalso da praça / de Belem em Lisboa ao infeliz Du / que de Aveiro; e a ignorancia do / Juiz Executor em Evora extinguio hum* // [fol. 4vº] *cypo, que sobrevivêra ao domínio Goldo* (sic) *e Arabe.*

El testimonio es importante porque refiere que, donde estaba el cipo romano, era visible a todos, lo que explica las distintas noticias sobre su inscripción, incluso las posteriores a la publicación de Resende, así como las precisiones de lectura divergentes de la lectura del humanista. El autor asocia la inscripción a una casa que pertenecía al octavo Duque de Aveiro, José de Mascarenhas da Silva e Lencastre, uno de los condenados y ejecutados, en 1759, en el proceso de la presunta tentativa de regicidio contra el rey José I, ocurrida en el año anterior, hecho popularmente conocido como «proceso de los Távoras», por el nombre de una de las familias condenadas. Esta fecha de destrucción explica cómo el caballero John de Breval pudo haber visto el epígrafe cuando pasó por Évora, en 1726, y explica también la ausencia de mención y de dibujo de la inscripción en el relato de un otro viajero inglés, James Murphy, que pasó por Évora en 1798. La alusión al Alvará de 1721 se refiere a la primera ley genérica de protección de los vestigios de la Antigüedad que hubo en Portugal, publicada bajo los auspicios de la Real Academia da Historia Portugueza Ecclesiastica e Secular, que prohibía toda la destrucción de los epígrafes antiguos[9].

9 Fabião 1989, 16-18 y 2011, 49-53.

Como aclaración del tema, se impone preguntar quién era el "capitán de jinetes", es decir, capitán de caballería, en cuya casa Resende había visto la inscripción, para entender también su relación con el patrimonio del octavo Duque de Aveiro, el personaje ejecutado en1759.

El "capitán de jinetes", como título y dignidad, aparece en Portugal en época Moderna, forma erudita del latín *magister equitum*, con la que lo denomina Resende[10]: "y sabemos que han sido capitanes de jinetes de los reyes Afonso V y João II los Mascarenhas, João de Mascarenhas y Fernão Martins de Mascarenhas" (*DHP*). Serian estos los capitanes de que habla Resende y que tenían casa en Évora, resultado de una remodelación arquitectónica realizada en las proximidades de la torre meridional que flanqueaba la llamada puerta de Moura, de la antigua cerca medieval[11]. La ubicación de la casa de los capitanes de jinetes coincide pues con la del palacio del octavo Duque de Aveiro transmitida por João José Miguel Ferreira da Silva Amaral, siendo igualmente cierto que el Duque era un Mascarenhas.

El Duque había sido acusado, condenado y ejecutado en 1759, por su supuesta implicación en la mencionada tentativa de regicidio contra el rey José I. Un proceso muy controvertido, no solamente en su tiempo sino también en épocas posteriores, con reiteradas sospechas y acusaciones de que fuera un mero pretexto del poderoso ministro Marqués de Pombal para eliminar a algunas figuras de la alta nobleza implicando también a sus confesores jesuitas. La condena de 1759 supuso asimismo la destrucción de las casas de los acusados y la depuración de sus blasones de armas, siendo la más espectacular la destrucción de su palacio de Lisboa, en Belém, donde todavía hoy se conserva un memorial de la ejecución. Se justifica así, y resulta verosímil, el acto de destrucción, y borrado del escudo de armas del Duque, con lo que resulta aceptable el testimonio de lo sucedido en Évora, ciertamente una acción más burocrática y administrativa que simbolizaba la ejecución ocurrida en Lisboa.

No obstante, una última cuestión se plantea en este caso: la credibilidad de nuestra fuente. João José Miguel Ferreira da Silva Amaral (1733-1857) era un bachiller en leyes, natural de Vila Franca de Xira, en las cercanías de Lisboa, erudito y curioso de los temas sobre la Antigüedad, autor de algunos apuntes sobre epigrafía, aunque no particularmente notables. Al final de su vida, en 1854, fue elegido asociado provincial de la Academia Real das Sciencias de Lisboa (Marques, s/d [1991]) por esa fecha, cuando sentía llegar el final de su existencia, tal como expresamente escribió en el prologo de su manuscrito de la Biblioteca de Rio de Janeiro y en otros de sus textos de sus memorias históricas, inéditas aún en su mayoría (Marques, s/d [1991]). El registro, sin firma, de la *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, afirma que hizo también un estudio sobre el proceso de 1759, que quedó inédito.

Podemos, así, afirmar que, por su interés en temas sobre la Antigüedad, Amaral debió de conocer la inscripción *CIL* 114, bien antes de la elaboración del mismo *CIL*, aunque el dibujo y transcripción que presenta en el manuscrito sea claramente la copia de la publicación de Resende; y que, por su interés en el proceso de 1759, conocería también los principales hitos de la condena y ejecución de la sentencia de los presuntos implicados en el fallado regicidio. Creo que la forma con que refiere a "la cruel barbaridad de la muerte del Duque de Aveiro" no deja lugar a dudas sobre cuál era su opinión al respecto. En suma, Amaral era una fuente bien informada y creíble, aunque diga expresamente que le contaron el episodio de la destrucción del epígrafe eborense, y que no lo presenció.

Naturalmente, esta información en casi nada contribuye para aclarar la autenticidad de la inscripción *CIL* 114 / *IRCP* Falsa A, es solamente una verosímil respuesta a las preguntas de quién, cuándo,

10 Resende 1593, fol. 3.
11 Espanca 1966, 10 y 114.

cómo y por qué se destruyó el conocido epígrafe. Es, ante todo, mi modesta opinión en este homenaje a Ricardo Olmos con quien tan de cerca he convivido, justamente por todo lo relacionado con la historiografía arqueológica.

## *Bibliografía*


### *Fuentes manuscritas*

Amaral, João José Miguel Ferreira da Silva (1854) *Memoria Historica e Archeologica*,

Mss. da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro - Coleção Portugal I-32, 27, 017, nº 004

### *Fuentes impresas*

Canto, A.M. 2004: "Los viajes del caballero inglés John Breval a España y Portugal: novedades arqueológicas y epigráficas de 1726", *Revista Portuguesa de Arqueologia* 7 (2), 265-364.

*CIL* = *Corpus Inscripcionum Latinarum. II. Inscriptiones Hispaniae Latinae*, Hübner, A. (ed.) 1869: Berlin: Giorgio Reimerium.

*DHP* = *Dicionário de História de Portugal, II, E-MA*, Serrão, J. (dir.) 1965: Lisboa: Iniciativas Editoriais.

Encarnação, J.d' 1991: "Da invenção de inscrições romanas pelo humanista André de Resende", *Biblos* LXVII, 193-221.

Espanca, T. 1966: *Inventário Artístico de Portugal. Concelho de Évora,* Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa,

Étienne, R. 1958 : *Le Culte Impérial dans la Péninsule Ibérique d'Auguste à Dioclétien*, Paris.

Fabião, C. 1989: "Para a História da Arqueologia em Portugal", *Penélope. Fazer e desfazer a História* 2, 9-26.

Fabião, C. 2011: *Uma História da Arqueologia Portuguesa das origens à descoberta da arte do Côa*, Lisboa.

*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. II. Lisboa.

*IRCP* = *Inscrições Romanas do Conventus Pacencis*, Encarnação, J. d' (ed.) 1984, 2 vols., Faculdade de Letras de Coimbra, Instituto de Arqueologia, Coimbra.

Resende, A. 1963 [1576]: *Historia da antiguidade da cidade de Evora. Fecta por mestre Andree de Reesende. E agora nesta segunda impressam emendada pelo mesmo autor*, Tavares, J. P. (ed.), *André de Resende Obras Portuguesas*, Lisboa: Sá da Costa, 2-69. Edición original disponible en: http://www.bdalentejo.net/BDAObra/BDADigital/Obra.aspx?ID=386#

Resende, A. 1996 [1593]: *As Antiguidades da Lusitânia. Introdução, tradução e comentário de* R. M. Rosado Fernandes, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Edición original disponible en: http://purl.pt/15210/3/#/44

# *Una passeggiata particolare: tracce archeologiche della riscoperta e prima valorizzazione di Tusculum*

Valeria Beolchini
EEHAR
Sonia Gutiérrez Lloret
Universidad de Alicante

De la pasada edad ¿qué me ha quedado?
O ¿qué tengo yo, a dicha, en la que espero,
*sin alguna noticia de mi hado?*

Andrés Fernández de Andrada,
*Epístola moral a Fabio.*

Sólo una cosa no hay. Es el olvido.
Dios, que salva el metal, salva la escoria
y cifra en su profética memoria,
las lunas que serán y las que han sido.

Jorge Luis Borges, *Everness.*

Le conferenze impartite dal professor Ricardo Olmos in qualità di direttore della *Escuela española de Historia y Arqueología en Roma* si tramutavano immancabilmente in vere e proprie esperienze di crescita culturale, grazie alla ricchezza dell'universo letterario di riferimento dell'autore, alla sua prosa elegante e all'acume con cui rileggeva e interpretava le tracce del passato. Fu in occasione di una di queste conferenze che citò, parafrasandolo, un verso tratto dal poema barocco dell'*Epístola moral* a Fabio: "*el autor detiene un momento la mirada ante las ruinas antiguas y se interroga: De la pasada edad, ¿qué me ha quedado?*". Traspare dalla scelta del verso la sensibilità con cui Ricardo Olmos osserva e indaga il mondo antico, lo sguardo attento e profondo che lo caratterizza e che lo ha accompagnato anche in quella che lui stesso ebbe occasione di definire "*la experiencia enriquecedora, nutricia y 'alma' de su estancia en Roma*".

Questo sguardo attento e profondo è sempre stato però al contempo limpido e privo di pregiudizi. Il passato materiale è una realtà complessa e schiva, indifferente al tempo che passa; si stratifica pertinace in una sequenza che trasforma l'ora e adesso, in ieri. L'archeologia recupera frammenti di questo ieri evanescente, recente o remoto, nel palinsesto della stratificazione. Alcuni ricercatori, abbagliati dall'opalescenza del classicismo, hanno trascurato il passato più recente, allontanandolo dalle vie che conducono alla conoscenza. Non è questo il caso di Ricardo Olmos... Il suo concetto di "età passata" è inusualmente poliedrico e flessibile, come ebbe modo di esprimere con eleganza nella feconda discussione sostenuta in seno al Consiglio di Redazione relativamente alla necessità di ampliare i limiti concettuali e cronologici della rivista *Archivo Español de Arqueología*. La sua percezione acuta e perspicace del "passato presente" e il suo indagare unico per le forme di narrazione dell'archeologia, che suggestivamente chiamava "*Arqueología soñada*", spiegano la costante ammirazione che i suoi testi producono nel lettore e ci spingono a dedicargli questa "passeggiata particolare" per il Tuscolo recuperato (o, se si preferisce, "costruito")

attraverso l'immaginario illuminato e romantico, che altro non è che la percezione archeologica sognata dall'archeologia ottocentesca, che ancora oggi pervade profondamente la nostra percezione del passato.

* * *

Progetto istituzionale dell'Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma-CSIC fin dal 1994, il *Proyecto Tusculum* ha potuto avvalersi nel corso degli anni della collaborazione di alcune fra le più importanti università e istituzioni scientifiche spagnole[1]. Fra queste l'Università di Alicante, che nel 2000 prese parte per la prima volta alla campagna archeologica nell'area dell'antico centro monumentale della città.

La scelta del settore di scavo fu condizionata dalla necessità di inserirsi in un'area già ampiamente indagata, motivo per cui si optò per la ripresa delle ricerche nella zona centrale del foro, già parzialmente indagata nel 1995. Ne risultò un perimetro di forma triangolare, delimitato su tre lati da assi stradali antichi (lati nord e ovest) e moderni (sud). La conformazione stessa del settore induce a soffermarsi a ragionare sull'incidenza dell'intervento dell'uomo nel tempo, sull'utopia di poter intervenire in aree rimaste intonse fino all'epoca contemporanea. Il miraggio di potersi trovare dinanzi a una piccola Pompei alle porte di Roma[2], come Tuscolo veniva entusiasticamente definita all'epoca della sua stessa scoperta agli inizi del XIX secolo, risulta ancora oggi molto rischioso. In particolar modo in casi come il nostro, in cui l'archeologo ha la fortuna di indagare un'area rimasta a lungo disabitata e avvolta nell'oblio, conservatasi di conseguenza in gran parte intatta. La corretta percezione storica rischia in questi casi di essere falsata dalla chimera di poter recuperare l'antica struttura urbanistica di epoca romana libera da rimaneggiamenti e successive trasformazioni.

La realtà si presentò però da subito ben diversa: fin dall'inizio delle ricerche spagnole, inaugurate nel 1994 nell'area del centro monumentale composto da foro e teatro, ci si accorse che l'evidenza archeologica non corrispondeva a quella presentata dai diari di scavo ottocenteschi. Dopo un sostanziale abbandono abitativo protrattosi fra il III-IV e la fine del X secolo, nei secoli centrali del medioevo Tuscolo tornò infatti a essere un vivace centro politico ed economico, sede del potente casato aristocratico degli omonimi Conti di Tuscolo[3]. A ciò si deve peraltro l'inizio nell'anno 2000 della collaborazione fra EEHAR-CSIC e la cattedra di archeologia medievale dell'Università di Alicante, chiamata a interpretare la fase abitativa post-classica del sito, di cui rimanevano rarissime menzioni nei resoconti di scavo risalenti alle campagne finanziate da Luciano Bonaparte e, successivamente, dalle famiglie Savoia e Borghese-Aldobrandini[4].

Per una strana ironia della sorte, grazie ai medievisti di Alicante vennero per la prima volta recuperate e interpretate in maniera organica e coerente le evidenze archeologiche riferibili alla fortunata stagione di scavi ottocenteschi[5]. Le tracce di questi interventi influenzano ancora oggi profondamente la nostra percezione dell'area monumentale di Tuscolo e offrono al contempo lo spunto per ricostruire il gusto romantico di recupero dell'antico tipico del XIX secolo, con ricostruzioni di scenografie paesaggistiche e i primi tentativi di musealizzazione di siti archeolgici *en plein air*. Ma non solo: attraverso i segni lasciati

1 Fra queste, le Università di Alicante, País Vasco, Murcia, La Rioja, il Museu d'Arqueologia de Catalunya- Empúries e il Consorcio de la Ciudad Monumental, Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida. Per un inquadramento generale della storia del progetto, si rimanda a Tortosa 2010.

2 Biondi 1826.

3 Beolchini 2006

4 Castillo 2005, 181-ss.

5 Gutiérrez 2002, 123-126.

sul campo è possibile seguire il graduale evolversi delle metodologie archeologiche e il differente approccio utilizzato, in uno stretto rapporto fra archeologia ed espressione del potere.

Agli inizi del XIX secolo si era ormai persa da secoli memoria dell'esatta ubicazione di Tuscolo, il cui oblio era iniziato successivamente alla radicale distruzione avvenuta il 17 aprile 1191 ad opera dei Romani. Ciò nonostante, le frequenti citazioni presenti nei testi degli autori classici mantennero viva la memoria del celebre *municipium*, animando fin dai tempi dell'Umanesimo un processo di ricerca delle tracce materiali dell'abitato destinato a mantenersi vivo fino all'epoca moderna[6]. Fra i primi protagonisti di tale ricerca vi fu Francesco Petrarca, il quale significativamente fece anche parte del gruppo di intellettuali che fra XIV e XV secolo inventarono il concetto stesso di medioevo come "età di mezzo segnata dalle tenebre della barbarie e superstizione (...) da contrapporsi nettamente alla grande e perfetta stagione greco-romana culminata con l'età augustea"[7], concetto ancora ampiamente diffuso agli inizi del XIX secolo. Fu a quell'epoca che, del tutto casualmente, venne per la prima volta identificato il luogo esatto dell'antico *municipium*. Nel 1804 infatti Luciano Bonaparte, appassionato collezionista d'arte, a causa di dissidi con il fratello Napoleone si era trasferito a Roma e aveva acquistato la Villa Rufinella, vicino Frascati. A Roma il Bonaparte trovò un clima di valorizzazione del patrimonio archeologico e di vivace impulso alle attività di scavo in cui si inserì prontamente, promuovendo una serie di scavi nei terreni adiacenti la Rufinella, animato dallo spirito di ritrovare i luoghi di ciceroniana memoria[8]. Le indagini archeologiche, realizzate in maniera sistematica e intensiva con un sistema di trincee privo di metodo scientifico, erano finalizzate esclusivamente al recupero di statue e reperti per la sua collezione privata o da rivendere sul mercato antiquario[9]. In maniera inaspettata furono rinvenuti i resti dell'antico teatro di Tuscolo, la cui identificazione stentò però a trovare seguito e di cui restano sporadiche notizie nei libri di viaggio e nelle descrizioni degli eruditi del tempo[10].

Fedele allo spirito antiquario che lo animava, Luciano Bonaparte fece esporre iscrizioni, elementi architettonici e reperti vari tanto nel giardino della villa Rufinella, quanto lungo le antiche vie basolate riportate alla luce intorno al centro monumentale di Tuscolo, creando percorsi privilegiati pensati per soddisfare le aspettative di quanti si recavano in visita agli scavi[11] (Fig. 1).

Nel 1820 la proprietà della villa Rufinella fu venduta a Maria Anna di Savoia, duchessa di Chiablese, la quale affidò la prosecuzione degli scavi all'avvocato e antiquario Luigi Biondi. L'incarico gli fu confermato dal fratello della duchessa, Carlo Felice di Savoia, il quale ereditò la proprietà nel 1824, e successivamente dalla sua vedova, Maria Cristina di Borbone. Con la famiglia Savoia mutò radicalmente la prospettiva di ricerca: l'attenzione non si concentrò più sul solo recupero di reperti di valore, ma venne evidenziato l'aspetto del disinteressato amore per gli studi sull'antico, incentrando le indagini sul tentativo di ricostruire la forma complessiva dell'abitato sulla base delle informazioni provenienti dagli scavi.

6 Tortosa, Beolchini 2011.

7 Cardini 2014.

8 Castillo 2005, 184. Esemplificativo dello spirito che animava le ricerche di Luciano Bonaparte è un passo tratto dal diario di un compagno di esilio del Bonaparte stesso, il Vallet (1896, 162): "Noi abbiamo un interesse grandissimo che questo [il passato ciceroniano della villa] sia provato, perché è gratissimo all'immaginazione il abitare i medesimi luoghi nei quali un gran uomo veniva a fuggire il rumore della città ed a comporre per la sua ricreazione i suoi famosi libri di filosofia. Quel ricordo fa che questa villa ispira a un gran'amore per lo studio ed invita se non a comporre dell'opere simili, almeno a leggerle".

9 La trincea di scavo (B1219) individuata nell'angolo nord-orientale del foro (Ruiz 2002, 43) potrebbe essere riferibile proprio a questa stagione di scavi.

10 Castillo 2005, 191 ss..

11 Il gusto antiquario del Bonaparte è riferito da vari testimoni (come ad es. Uggeri 1824, 29-30 e 42; Nibby 1819, 49) ed è anche riscontrabile nelle incisioni del tempo (Rossini 1826, tavv. LXX-LXXII).



Fig. 1. La via basolata che sale al foro da nord, fiancheggiata dalle iscrizioni tuscolane apparse durante gli scavi di Luigi Bonaparte alla Rufinella. Rossini, 1826, tav. LXXII.

I reali di Sardegna divennero i grandi mecenati di Tuscolo, incentivando lo studio e la catalogazione di quanto vi era stato rinvenuto. Il cambiamento dell'approccio metodologico è testimoniato dalle meticolose annotazioni lasciateci dal Biondi relativamente ai lavori compiuti e alle scoperte realizzate. Significativa in tal senso è una frase tratta dal proemio del manoscritto inedito del diario di scavo: "*Allorché per comandamento della Maestà del Re Carlo Felice di gloriosa memoria feci aprire nell'anno 1825 grandi cave di antichità sul monte tusculano, fui meno guidato dalla speranza di trovare statue, o dipinture, che mosso dal desiderio di dar luce alla storia, e incremento alla scienza delle cose antiche*"[12]. In un altro passo di poco successivo il Biondi annota anche che gli scavi interessarono aree già "*visitate e ricoperte dal principe di Canino, pur senza nessuna speranza di trovare sculture, dipinti o oggetti di pregio*", bensì spinti dalla "*vaghezza di vedere continuata e riunita una bella parte del suolo della città... che può dirsi il Pompeiano di Roma*".

Per volere della regina, nipote di quel Carlo III di Borbone che aveva iniziato gli scavi di Ercolano e Pompei, la maggior parte dei reperti tuscolani rinvenuti durante le campagne condotte fra il 1825 e il 1839 furono trasportati al Castello di Agliè, in Piemonte, ove ancora oggi si conservano.

12 Biondi 1826.



Fig. 2a. Il foro di *Tusculum* agli inizi del XX secolo, con sul fondo il teatro. Crescenzi, foto, Frascati, n. neg. Tuscolo-91. Fig. 2b. Ricardo Olmos seduto nel Teatro di *Tusculum*, durante la visita istituzionale agli scavi da parte dell'Ambasciatore spagnolo e del Presidente del CSIC, il 12 settembre 2009. Fototeca *Tusculum*, EEHAR-CSIC. Fig. 2c. Muretto moderno di contenimento (E1102) nel settore centrale del foro. Fototeca *Tusculum*, EEHAR-CSIC, Tus-Fot-T4621.

Risale con ogni probabilità a questa fase di ricerche finanziate dai Savoia la realizzazione di una serie di muretti di contenimento, costruiti con materiali di reimpiego provenienti dallo scavo stesso e appoggiati direttamente sopra il basolato della strada, onde evitare che la terra ricadesse sulle vie antiche riportate alla luce[13] (Fig. 2c). La stratigrafia documentata nel corso degli scavi condotti dall'Università di Alicante ha confermato che si tratta di strutture di epoca moderna, riferibili alle attività di valorizzazione e recupero dell'area monumentale.

Il Biondi coinvolse negli scavi un giovane architetto, Luigi Canina, cui dal 1825 affidò i rilievi dei monumenti. Dal 1835 il Canina ricevette anche l'incarico di seguire gli scavi per la famiglia Borghese-

13 Tali muretti sono stati documentati nell'area centrale del foro (E1102, *cf.* Gutiérrez 2002, 126), nella prospiciente area occidentale (C425, *cf.* Núñez 1999a, 95; Núñez 1999b, 94); nell'area meridionale (P103, *cf.* Mateos 1999, 61), nell'angolo nord-orientale (B1108, *cf.* Ruiz 2002, 41). Sono anche riconoscibili in alcune foto di scavo riferibili alle campagne condotte dal Borda nel 1953 e nel 1955-1956 (Crescenzi Foto, Frascati, n. neg. Tuscolo-2/10, *cf.* Dupré 2000, 489).

Aldobrandini, proprietaria della parte meridionale dell'area su cui sorgevano i resti della città. Un fossato realizzato nel 1807 tagliava infatti a metà l'area dell'antico centro monumentale di *Tusculum*, segnando il limite fra le due proprietà confinanti della famiglia Savoia, a nord, e Borghese-Aldobrandini, a sud[14]. In realtà tale divisione non creò mai problemi alla ricerca e nel 1839, alla morte del Biondi, la direzione degli scavi passò interamente nelle mani del Canina.

Architetto, archeologo, storico e teorico dell'architettura e del restauro, membro di tutte le principali Accademie d'Europa, fu personaggio di riferimento nella scena culturale del tempo[15]. A differenza dei suoi predecessori, il Canina pubblicò con regolarità i risultati delle proprie ricerche e per primo si dedicò al restauro e all'interpretazione degli edifici rinvenuti, utilizzando un metodo di analisi comparativa con altre città del Lazio e della Campania. Nel 1841 pubblicò la *Descrizione dell'antica Tuscolo*, che ancora oggi costituisce un punto di riferimento essenziale per la ricerca sulla città, anche se permeata di una cultura solo parzialmente affrancata dall'antiquariato e dal collezionismo. Opera di committenza regia, la cui distribuzione avvenne solo per dono della casa Savoia, in essa si descrive la storia del sito e degli scavi in esso condotti. Per la prima volta venne analizzata la struttura urbanistica dell'antica *Tusculum*, con una ricostruzione ipotetica di alcuni dei principali edifici della città e della planimetria stessa dell'intero abitato. Ma non solo: l'antico centro monumentale composto da foro e teatro ricevette una sistemazione stabile e fu reso visitabile, in una sorta di parco archeologico *ante litteram* il cui allestimento rispecchia i canoni tipici del neoclassicismo.

L'effetto porticato del foro venne ricreato mediante la messa a terra di quattro filari di platani, di cui resta memoria in alcune immagini degli inizi del XX secolo[16]. Ancora nel 2000, durante la prima campagna di scavo dell'Università di Alicante, fu necessario asportare le radici di uno di questi alberi, che si trovava nel mezzo del settore oggetto di indagine. Inoltre lungo il versante meridionale emerse con chiarezza l'evidenza di una profonda trincea di epoca moderna, che aveva tagliato e completamente eliminato gli strati riferibili alla fase di occupazione medievale[17]. Anche in questo caso si tratta di un'opera riferibile al Canina, realizzata in occasione della visita di papa Gregorio XVI del 1836, di cui resta memoria nella lapide commemorativa incastonata al centro del muro di fondo del teatro. Per volere della regina era stata infatti allestita nel teatro una piccola esposizione dei reperti di maggior pregio rinvenuti durante gli scavi, per raggiungere la quale era stata realizzata una via carrozzabile esattamente al centro dell'antico foro, in asse con il teatro. Si riconosce anche in questo caso il gusto neoclassico del tempo, con un'organizzazione spaziale della natura di tipo architettonico in cui gli elementi naturali che lo compongono – seguendo il modello di giardino francese – prendono l'aspetto di elementi architettonici e scultorei[18]. Una fotografia degli inizi del XX secolo conserva memoria di questo momento storico: al centro dell'immagine si vedono due personaggi,

14 Ricca è la documentazione grafica relativa a tale fossato, dalle piante antiche fino a quelle di epoca moderna (si rimanda a Castillo 2005 per un'esaustiva raccolta di tali immagini). Si conserva anche un'interessante annotazione dell'Uggeri (1824, 30) in cui sono criticati i danni arrecati dal taglio del fossato alle strutture antiche. Ancora oggi il tracciato di tale fossato è chiaramente riconoscibile, come evidenziato anche di recente nelle ortofoto ottenute dai voli con drone effettuati sull'area archeologica (Beolchini, Diarte, Peña-Chocarro – c.s. –).

15 Cappelli 2011; Cappelli e Pasquali 2002; Castillo 2005, 277-ss.

16 Particolarmente interessante da questo punto di vista è la fotografia del foro scattata da Thomas Ashby dall'alto dell'acropoli, la cui inquadratura rispecchia l'interesse scientifico e la ricerca della veduta romantica e paesaggistica tipica dell'epoca (British School at Rome, Archivio, Fondo Thomas Ashby, n. neg. 1033 del 26 marzo 1899. *Cf.* Sánchez 2000, 487).

17 A differenza però di quanto documentato durante gli scavi nel 1997 sul lato opposto, lungo questo lato della trincea mancava il muro di contenimento di questo fronte di spoglio (E1119, *cf.* Gutiérrez 2002, 126).

18 Guardamagna 1995, 71.

dietro i quali si apre una spianata che si estende fino al teatro, con quattro file di platani parallele alla strada, due a destra e due a sinistra, a ricreare l'effetto delle colonne della piazza porticata (Fig. 2a).

Nella sistemazione ottocentesca foro e teatro formavano un corpo monumentale unico, organizzato intorno a un asse centrale che collegava direttamente l'entrata al foro con il muro di fondo del teatro[19]. Poco dopo la pubblicazione della *Descrizione* si interruppero gli scavi sistematici nell'area e quando nel 1849 il diritto di sfruttamento archeologico passò in eredità al nipote della regina, Vittorio Emanuele, si chiuse definitivamente la grande stagione delle ricerche al Tuscolo del XIX secolo.

Ad ogni modo, la materialità archeologica di Tuscolo era ormai sopravvissuta per la memoria storica. Questo clima di valorizzazione del patrimonio archeologico influenzò anche i ricordi personali di François de Chateaubrian, il quale richiamando alla memoria i luoghi e i paesaggi della "sua" Roma, riferisce che "*los cardenales han hecho oídos sordos a las pretensiones de las bandas negras que han acudido para demoler las ruinas de Tusculum que creían castillos de aristócratas: habrían hecho cal con el mármol de los sarcófagos de Paulo Emilio, como han hecho canalones con el plomo de los féretros de nuestros padres. El sacro Colegio tiene interés por respetar el pasado*"[20].

Per tornare all'iniziale domanda retorica di Ricardo Olmos *¿De la pasada edad, qué me ha quedado?*, possiamo rispondere parafrasando le non meno belle parole di Jorge Luis Borges: "*Sólo una cosa no hay. Es el olvido*". *Tusculum* fu recuperata alla memoria in buona misura grazie a questi evanescenti tentativi ottocenteschi di musealizzazione, le cui tracce archeologiche li rendono ancora oggi riconoscibili; tracce materiali che convivono con dignità accanto a quelle medievali, romane e arcaiche, senza che si stabilisca fra di esse alcuna priorità intellettuale. *A fin de cuentas, somos lo que recordamos, no recordamos lo que somos*[21].

19 Come si vede in una foto di fine XIX secolo conservata presso l'Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio (n. neg. A91-241, *cf.* Sánchez 2000, 485). L'unità di foro e teatro era rafforzata dalla sistemazione di una serie di elementi architettonici di collegamento nell'area del corpo scenico del teatro.

20 Chateaubriand 2004, 1671-1672.

21 Il presente contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto di ricerca della EEHAR-CSIC "Tusculum en época medieval: territorio, paisaje, economía y sociedad" (PIE 201210E033).

## Bibliografia


BEOLCHINI, V. 2006: *Tusculum II. Tuscolo. Una roccaforte dinastica a controllo della Valle Latina*, Bibliotheca Italica, Monografías de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma 29, Roma.

BEOLCHINI, V., DIARTE, P. y PEÑA-CHOCARRO, L. (c.s.): "Proyecto Tusculum: risultati preliminari delle campagne archeologiche 2012-2013", G. Ghini (coord.), *Lazio e Sabina*, 10.

BIONDI, L. 1826: *Diario di scavo* (Cod. 106E, manoscritto inedito, Biblioteca Alessandrina di Roma).

CAPPELLI, G. e PASQUALI, S. 2002: *Tusculum. Luigi Canina e la riscoperta di un'antica città*, Roma.

CAPPELLI, G. 2011: "Luigi Canina e Gian Pietro Campana. Due protagonisti della ricerca archeologica nel tuscolano", M. Valenti (coord.), *Colli Albani. Protagonisti e luoghi della ricerca archeologica nell'Ottocento,* (Catalogo della Mostra, Roma, Complesso del Vittoriano), 4° Serie *Tusculana*, Quaderni del Museo di Monte Porzio Catone, Roma, 64-71.

CARDINI, F. 2014: "Il Medioevo non è la "bad bank" della storia. Contro la parcellizzazione dell'analisi del passato. La lezione di un maestro italiano", *Nuova Rivista Storica*, (http://www.nuovarivistastorica.it/?p=5019).

CASTILLO, E. 2005: *Tusculum I. Humanistas, anticuarios y arqueólogos tras los pasos de Cicerón. Historiografía de Tusculum (siglos XIV-XIX)*, Bibliotheca Italica. Monografías de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma 28, Roma.

CHATEAUBRIAND, F.R. 2004: *Memorias de ultratumba* (libros XXV-XLII), Barcelona.

DUPRÉ, X. (coord.) 2000: *Scavi archeologici di Tusculum. Rapporti preliminari delle campagne 1994-1999*, Roma.

GUARDAMAGNA, L. 1995: "Significato storico del restauro d'architettura in alcuni siti di Luigi Canina", A. Sistri (coord.), *Luigi Canina (1795-1856). Architetto e teorico del Classicismo*, Milano, 115-164.

GUTIÉRREZ, S. 2002: "Área central", X. Dupré, S. Gutiérrez; J. Núñez; E. Ruiz y J.A. Santos, *Excavaciones Arqueológicas en Tusculum. Informe de las campañas de 2000 y 2001*, Roma, 121-136.

MATEOS, P. 1999: "Área sur", X. Dupré, X. Aquilue, P. Mateos, J. Núñez y J.A. Santos, *Excavaciones Arqueológicas en Tusculum. Informe de la campaña de 1997*, Roma, 57-79.

NIBBY, A. 1819: *Viaggio antiquario nei contorni di Roma*, Roma.

NÚÑEZ, J. 1999a: "Área oeste", X. Dupré, X. Aquilue, P. Mateos, J. Núñez y J.A. Santos, *Excavaciones Arqueológicas en Tusculum. Informe de la campaña de 1997*, Roma, 81-99.

NÚÑEZ, J. 1999b: "Área oeste", X. Dupré, X. Aquilue, P. Mateos, J. Núñez y J.A. Santos, *Excavaciones Arqueológicas en Tusculum. Informe de las campañas de 1998 y 1999*, Roma, 93-109.

ROSSINI, L. 1826: *Le Antichità dei contorni di Roma, ossia le più famose città del Lazio*, Roma.

RUIZ, E. 2002: "Área norte", X. Dupré, S. Gutiérrez, J. Núñez, E. Ruiz y J.A. Santos, *Excavaciones Arqueológicas en Tusculum. Informe de las campañas de 2000 y 2001*, Roma, 35-54.

SÁNCHEZ, J. 2000: "Il restauro ottocentesco del teatro", X. Dupré (coord.), *Scavi archeologici di Tusculum. Rapporti preliminari delle campagne 1994-1999*, Roma, 484-487.

TORTOSA, T. 2010: "Tusculum (Monte Porzio Catone, Lazio): un proyecto de arqueología para la EEHAR", R. Olmos, T. Tortosa y J. P. Bellón (coords.), *Repensar la Escuela del CSIC en Roma: cien años de memoria. CSIC, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*. Madrid, 661-686.

TORTOSA, T. y BEOLCHINI, V. 2011: "La scoperta di Tusculum", M. Valenti (coord.), *Colli Albani. Protagonisti e luoghi della ricerca archeologica nell'Ottocento,* (Catalogo della Mostra, Roma, Complesso del Vittoriano), 4° Serie *Tusculana*, Quaderni del Museo di Monte Porzio Catone, Roma, 160-164.

UGGERI, A. 1824: *Monumenti antichi del Circondario. Giornata Toscolana*, Roma.

VALLET, H. 1896: *Les "voyages en Italie", 1804. Journal d'un compagnon d'exil de Lucien Bonaparte*, Roma.

# *Ricardo Olmos y la Historia de la Arqueología en España*

Gloria Mora
Universidad Autónoma de Madrid

*El pasado dialoga con el presente*
*en el reencuentro de miradas diversas*

Esta cita de un texto de Ricardo Olmos[1] contiene palabras muy queridas para él y muy a propósito para los comentarios que siguen: diálogo, miradas, reencuentro, pasado y presente. Porque quiero contribuir al merecido homenaje que se le dedica recordando una de sus líneas de investigación más atractivas, aunque quizá no de las más valoradas por él mismo en el amplísimo conjunto de sus trabajos: me refiero a la historia de la arqueología en general proyectada en varios frentes, desde artículos rigurosos a textos de divulgación –no por ello menos profundos–, conferencias, exposiciones y proyectos de investigación.

Dado el escaso espacio disponible, quisiera centrarme en dos de los muchos temas tratados por Ricardo en relación a la historiografía arqueológica que me parecen importantes. El primero afecta al mismo corazón de la disciplina, su razón de ser y su futuro; el segundo concierne a la recepción e impacto social de los avances de la arqueología durante el siglo XIX y primera parte del XX a través de la literatura y el arte.

Por lo que respecta al primer punto, supongo que el principio, al menos el oficial, hay que situarlo en diciembre de 1988, cuando Javier Arce y Ricardo Olmos (ya incorporado al Centro de Estudios Históricos del CSIC desde el MAN) organizaron el primer Congreso Internacional de Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua en España[2]. Era la primera reunión científica sobre este tema que se celebraba en España, y fue un éxito, como demuestran las actas: medio centenar de contribuciones de historiadores de la Antigüedad y arqueólogos de toda España, además de contar con la presencia de especialistas de prestigio como Alberto Balil, Sir Ronald Syme, Mario Torelli, Alain Schnapp, Evelyn (Eve) y Jean Gran-Aymerich, que ya habían publicado –y algunos seguirían haciéndolo– importantes libros y artículos textos dedicados a la historiografía de la arqueología en España, Italia y Francia.

Debo decir, entre paréntesis, que el interés de Arce y Olmos por la historia de la arqueología, entendida en un sentido más amplio que la mera historia de la investigación, se había manifestado unos años antes. En 1983, al organizar en el Museo Arqueológico Nacional un Coloquio sobre el Puteal de la Moncloa, Olmos no olvidó el interés que una ponencia sobre la historia del Puteal podía tener para el Congreso[3]; en 1987 Arce coordinó en el Instituto Español de Arqueología Rodrigo Caro del CSIC una interesante Mesa Redonda dedicada a Arnaldo Momigliano y la crítica histórica.

1 2004, 10.
2 Arce y Olmos 1991.
3 Mariné y Mora 1986, 35-41

La contribución de Ricardo a las Actas del Congreso fue un texto sobre "Schulten y la historiografía sobre Tartessos en la primera mitad del siglo XX"[4]. Como en la mayoría de los casos, las ponencias y comunicaciones presentadas al Congreso y después publicadas abrieron el camino para futuros estudios y tesis doctorales; en el caso de Schulten, estoy segura de que la intervención de Ricardo inspiró, entre otros, los conocidos trabajos sobre este personaje de Jaime Alvar y Fernando Wulff. Pero me interesa destacar el Prólogo[5], certeramente titulado "A modo de introducción o a modo de conclusiones", pues en él Ricardo planteaba y en gran parte resolvía los principales interrogantes de esta disciplina, relativamente novedosa en España: ¿por qué reflexionar sobre el pasado?, ¿cómo hacerlo?, ¿para qué? Sin duda, "para entender nuestra historia como una compleja trama de influencias y efectos", para "situar históricamente los resultados de toda investigación histórica". Pero también detectaba las ausencias: trabajos sobre la legislación relativa al patrimonio arqueológico, sobre las relaciones de la investigación con la sociedad y con la educación, o sobre el papel de los museos e instituciones científicas y culturales en el desarrollo de la ciencia; ausencias que, como el propio Ricardo anunciaba al final de su prólogo, intentamos ir paliando en los siguientes Congresos de Historiografía.

Así, en el II Congreso Internacional de Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua en España, celebrado también en el CSIC en 1995[6], Ricardo Olmos retomaba las ideas y problemas surgidos del coloquio anterior para alertarnos del peligro de que la historiografía se convirtiera en una moda, de la proliferación de discursos pretendidamente historiográficos que en realidad carecían de una verdadera reflexión historiográfica y eran meras historias de la investigación de estilo positivista[7]. Esta mirada crítica sigue teniendo vigencia hoy, pues lo fácil es hacer historia de la arqueología "acumulando datos y datos que nunca llegaremos a digerir", y lo difícil es llegar a "conocer profundamente la época que es objeto de nuestro análisis"[8].

El razonable escepticismo de Ricardo Olmos sobre la validez y el alcance de esa reflexión historiográfica que parecía haberse puesto de moda en España en los años 90 se puso de manifiesto de nuevo en una Mesa Redonda celebrada en el marco del II Seminario de Investigación de Prehistoria y Arqueología organizado por Juan Blánquez en la UAM en mayo de 2005, en la que Ricardo, Jorge Maier y yo misma mantuvimos una estimulante discusión a propósito de si la historia de la arqueología debían hacerla los especialistas en Historia Moderna y Contemporánea o los historiadores de la Ciencia, como afirmaba Ricardo, o bien los arqueólogos e historiadores de la Antigüedad (postura defendida por Maier y por mí, que pensamos que son los arqueólogos, en tanto que conocedores de su propia disciplina, quienes mejor pueden valorar los avances de la investigación y relacionarlos con el contexto, naturalmente siempre que tengan en cuenta ese contexto y sus múltiples facetas (política, social, cultural, económica...)[9].

Pese a esta postura crítica, durante esos años y los siguientes Ricardo Olmos publicó muchos trabajos importantes de índole historiográfica en los que no puedo ahora detenerme como quisiera (véase su *curriculum vitae*), además de propiciar y participar en proyectos como los relacionados con la historiografía sobre el mundo ibérico o la fotografía arqueológica: textos biográficos como los dedicados a Manuel Gómez Moreno y el Centro de Estudios Históricos (1999), a Antonio García y Bellido y el Instituto Espa-

4 Arce y Olmos 1991, 135-144.
5 Arce y Olmos 1991, 9-13.
6 Mora y Díaz-Andreu 1997.
7 Olmos 1997.
8 Olmos 1997, 26.
9 Mora 2007, 144-145.

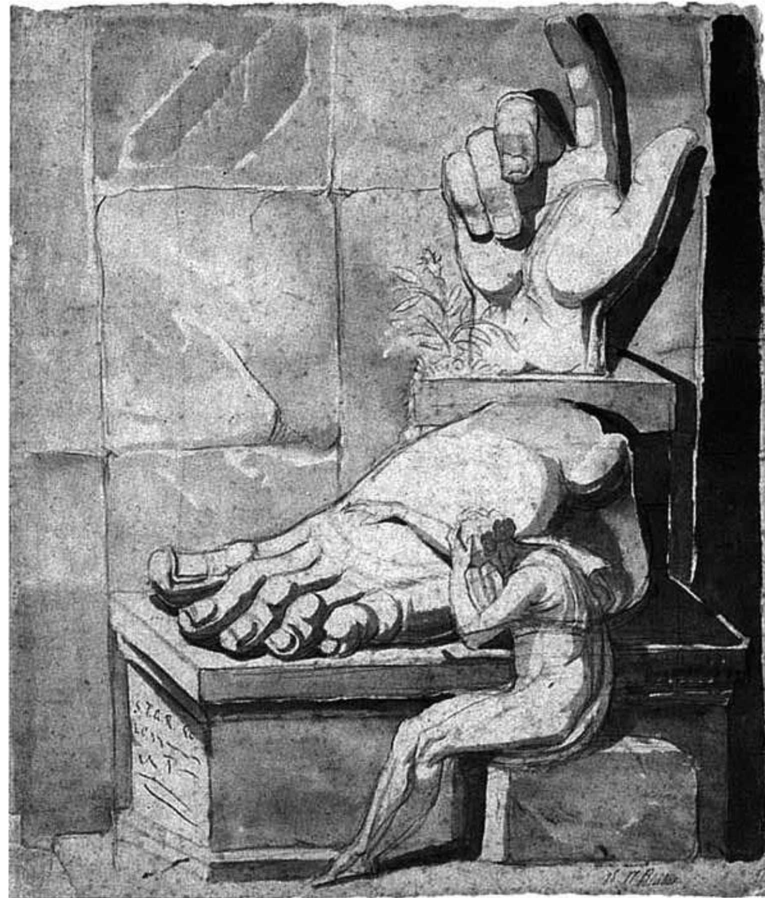


Fig. 1. *The Artist moved to Despair by the Grandeur of Antique Fragments* (1778-1779), de H. Fuseli (Kunsthaus, Zürich). En recuerdo de "Rilke y el llanto del arqueólogo", de la serie "La arqueología soñada", R. Olmos, Revista de Arqueología, 2000, 229.

ñol de Arqueología "Rodrigo Caro" del CSIC (1994) o a Xavier Dupré (2008); la historia del *Corpus Vasorum Antiquorum* (1989 y 1999) y de las Cartas Arqueológicas de España (1993);sobre el fallido proyecto de creación de una Escuela española en Atenas (1990); sobre España y el Grand Tour, la arqueología en los viajeros, artistas y escritores españoles de los siglos XVIII y XIX (1995, 1997, 2000, 2003, 2007). Y también hizo la historiografía de sus temas de investigación prioritarios: el comercio griego en la Península Ibérica (1991), la iconografía ibérica (1994, 1996).

Una segunda línea de trabajo fue la divulgación, de un modo a la vez riguroso y entretenido, de las distintas visiones de la arqueología en la España del siglo XIX, vinculando la literatura y el arte con los descubrimientos y teorías científicas. De forma atractiva, sugerente, divertida, siempre culta, Ricardo Olmos nos descubrió un mundo, el de la arqueología en la literatura y otras manifestaciones culturales del siglo XIX y primeras décadas del XX (no sólo en España), a través de una veintena larga de artículos en aquella estupenda primera etapa de la *Revista de Arqueología*, entre 1992 y 2001. Un mundo que él conocía muy bien pero no tanto quienes leíamos sus apasionantes textos, el de las novelas históricas, la historia

novelada, la poesía, los ensayos y libros de viaje, pero también el de los artistas e ilustradores de esas novelas, como Arturo Mélida, o el de la influencia en el arte y la literatura de arqueólogos y especialistas en el mundo antiguo.

La serie ideada por Ricardo se titulaba "La arqueología soñada", consta de 25 artículos (si no he contado mal) y comenzaba con un capítulo de carácter general dedicado a "Una mirada a la novela arqueológica de raíz decimonónica". Creo que fueron sus propias reflexiones en los citados Congresos de Historiografía las que impulsaron a Ricardo a escribir estos textos (excelentemente ilustrados además), que forman un asombroso abanico de referencias, de estudios dedicados a literatos, artistas, arqueólogos y obras de impacto en la sociedad, la ciencia y la cultura de la época tratada, el siglo XIX y primeras décadas del XX, con alguna incursión al Renacimiento como el dedicado a la *Hypnerotomachia Poliphili* de fines del siglo XV. De Freud a Juan Valera, de García de Villalta y los novelistas románticos ingleses y franceses a Blasco Ibáñez, de Rilke y Rodin a Manuel de Góngora y José Ramón Mélida, de la Dama de Elche y otras "damas noveladas" a Schliemann y Arthur Evans... siempre en relación con los hallazgos arqueológicos y las diversas interpretaciones y teorías sobre las nuevas civilizaciones o culturas que se iban descubriendo (ibérica, minoica, micénica, etrusca, etc.). Son "lecturas imaginarias", en palabras de Ricardo Olmos, un profundo y a la vez divertido análisis de estas ficciones en paralelo a los descubrimientos arqueológicos y a la difusión y recepción de éstos por la sociedad española.

Estos artículos de "La arqueología soñada", que merecen ser releídos, fueron y siguen siendo una fuente continua de ideas, sugerencias, datos, pistas; abrieron y siguen abriendo nuevos caminos a la investigación sobre la novela histórica, la pintura de historia, la historia antigua en los manuales... y por supuesto sobre la historia de la arqueología en su marco histórico, cultural y social.

Y es una singular coincidencia (o no) que la última gran obra de Ricardo Olmos, coordinada junto a Trinidad Tortosa y Juan Pedro Bellón (2010) sea un libro de historiografía y de historia de la arqueología sobre su último destino profesional: la vida, protagonistas, actividades, problemas y retos de la Escuela de Historia y Arqueología del CSIC en Roma, ideada para conmemorar el centenario de su fundación.

A lo largo de su extensa carrera, tanto a través de sus escritos como (y diría que sobre todo) en conversaciones y debates, Ricardo Olmos nos ha dado mucho, ha sugerido muchas vías de trabajo, ha detectado relaciones e influencias vinculando siempre la arqueología con otras disciplinas científicas y otros logros culturales, proporcionado datos y pistas para seguir profundizando en la investigación. En nombre de todos los que en este país nos dedicamos a la historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua: gracias, Ricardo.

## *Bibliografía*

ARCE, J. y OLMOS, R. (coords.) 1991: *Historiografía de la Historia Antigua y la Arqueología en España (siglos XVIII-XX)*, Madrid.

MORA, G. 2007: "Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua: en defensa de la implantación de una nueva disciplina universitaria", S. González Reyero, M. Pérez Ruiz y C.I. Bango García (coords.), *Una nueva mirada sobre el Patrimonio Histórico. Líneas de investigación arqueológicas en la UAM*, Madrid, 143-147.

MORA, G. y MARINÉ, M. 1986: "Historia y estudios antiguos sobre el puteal de la Moncloa", R. Olmos (coord.), *Coloquio sobre el Puteal de la Moncloa* (Estudios de Iconografía II), Madrid, 35-41.

MORA, G. y DÍAZ-ANDREU, M. (eds.) 1997: *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*, Málaga.

OLMOS, R. (coord.) 1986: *Coloquio sobre el Puteal de la Moncloa* (Estudios de Iconografía II), Madrid.

OLMOS, R. 1997: "La reflexión historiográfica en España: ¿una moda o un requerimiento científico?", G. Mora, y M. Díaz-Andreu (eds.) 1997: *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*, Málaga, 19-29.

OLMOS, R., TORTOSA, T., BELLÓN, J.P. (eds.) 2010: *Repensar la Escuela del CSIC en Roma. Cien años de memoria*, Madrid.

# *Ricardo Olmos y la arqueología ibera en Jaén*

Arturo Ruiz, Carmen Rueda, Juan P. Bellón, Manuel Molinos y Carmen Rísquez
Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica, Universidad de Jaén

Echamos de menos la figura de Ricardo Olmos en las conocidas como 'Estancias de Rafael' en el Vaticano, entre los personajes de la 'Escuela de Atenas', tan querida, ansiada y demandada por él mismo para la Arqueología Española. Sabemos que como J. P. Vernant él es capaz de comprender, tocar, experimentar como propia la cosmogonía de los iberos. Su mirada, la mirada de Ricardo cuando observó por primera vez las crateras de Piquía, delataba esa necesaria conexión entre el emisor y el receptor, la semántica del lenguaje de las imágenes, imágenes que él lee como un texto vivo, dinámico, complejo… Pero también reflejaba la emoción del investigador, la ilusión por el descubrimiento, el hallazgo y la certeza de la potencialidad de lo que allí se estaba narrando.

Este espacio de homenaje a un amigo nos brinda la oportunidad y nos da la libertad de convertir este artículo en un homenaje particular. Podríamos hablar de las novedades en investigación desarrolladas desde Jaén, en las que el propio Ricardo está implicado, pero hemos preferido dedicar estas líneas a recordar y a valorar su trabajo investigador en relación a la arqueología ibera de Jaén.

Somos conscientes de que, como Gómez-Moreno, él ha sido el descifrador de la imagen ibérica, para lo cual ha sido fundamental su vasta formación. Su periplo vital, desde los almacenes del Museo Arqueológico Nacional hasta su capacidad de salir de ellos y ser permeable a los contextos arqueológicos, le ha permitido romper las vitrinas académicas y disfrutar de la vanguardia de las investigaciones, sin prejuicios, ni *corpus*, ni doctrinas limitadoras. De este modo, ha gozado de la libertad de aprender y de la capacidad de enseñar.

Legitimar estas páginas desde Jaén es construir un monumento a la obviedad. Ricardo ha sido una constante en la investigación de la Cultura Ibérica del Alto Guadalquivir y no sólo como un científico que desde la capital viaja a provincias y explota, como un colono, sus recursos, sus filones metalíferos para disfrutarlos luego en la metrópoli. Su relación con nosotros es mucho más sólida y profunda y, sobre todo, abierta y dialogante.

Fue una llamada telefónica a uno de nosotros, el primer contacto que recordamos entre lo que hoy es el Instituto Universitario de Investigación en Arqueología ibérica (entonces CAAI) y Ricardo Olmos. El motivo era estudiar Úbeda la Vieja, eso fue a fines de los años ochenta. El tema no terminó de cuajar por las dificultades que ofrecía el sitio arqueológico para afrontar un estudio sobre la imagen ibérica, sustentado en la estratigrafía, pero abrió una serie de encuentros en Madrid, en Jaén, en Italia con Mario Torelli…, que permitió que viviéramos como se construía la "imagen de los iberos", en un intento innovador en el que a través de un CD se realizó el catálogo más completo sobre la imagen ibérica, que todavía hoy constituye la base informativa para quien se aproxima a las representaciones de la ideología de los iberos. Después vino

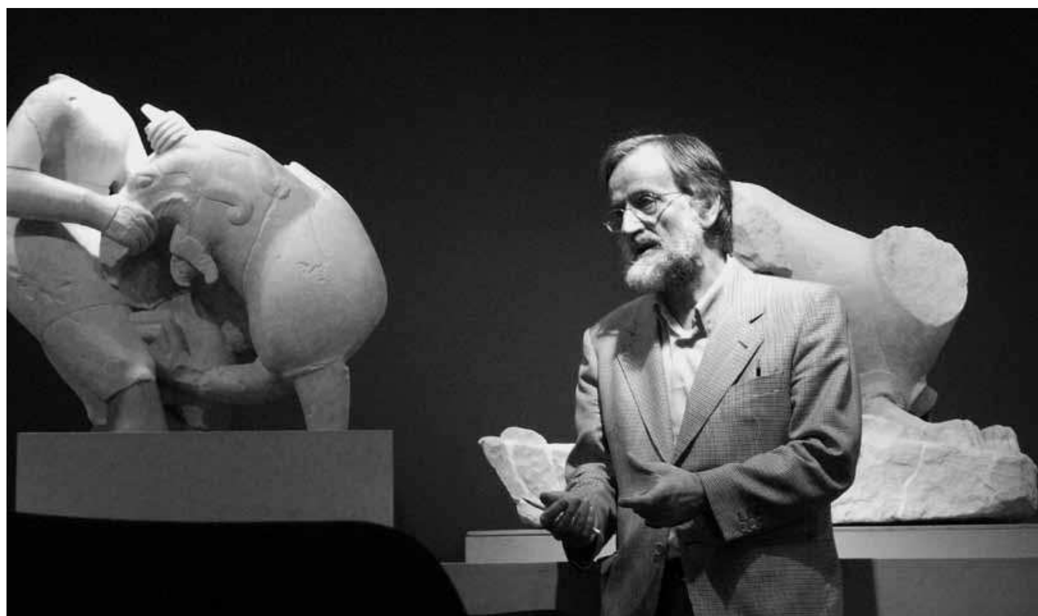


Fig. 1. Ricardo Olmos, en una clase magistral, rodeado de la escultura de Porcuna, Museo de Jaén.

la creación de la unidad asociada en el CSIC, articulación que durante diez años permitió que la relación se consolidara en una larga serie de actuaciones, docentes unas y de investigación otras, que han constituido el marco de un debate fundamental para entender el modelo de trabajo que hoy se desarrolla sobre la ideología de los iberos en el Instituto. En la base del modelo que abanderó la Unidad se planteó con Ricardo la integración de la imagen en el territorio y su estructura de poder, que constituía hasta ese momento el campo de trabajo más habitual de nuestra investigación. Nosotros ya habíamos planteado la necesidad de abundar en este marco conceptual tras la excavación del Santuario del Pajarillo de Huelma, con la definición del *pagus* a partir de la relación *oppidum*-rio-monumento escultórico, que se expresaba en la política expansionista del *oppidum,* de la mano de la imagen de los antepasados del príncipe de Úbeda la Vieja.

Desde su participación en distintos congresos, seminarios, jornadas, como los encuentros en Segura, hasta su compromiso con los programas de doctorado de la Universidad de Jaén, cursos en los que el alumnado tenía la oportunidad de conocer el conjunto de Cerrillo Blanco de Porcuna a través de sus clases magistrales en el Museo de Jaén, junto a unos ricos debates públicos en un "mano a mano" entre Ricardo y Arturo abrazados por la escultura de Cerrillo Blanco y con los alumnos y alumnas alrededor desde donde surgían las reflexiones del debate y expresaban en abierto intuiciones, conclusiones o hipótesis contradictorias que definían el proceso de pensamiento de la investigación; hasta otros proyectos vigentes, como la coordinación –junto a Carmen Rísquez y Arturo Ruiz– del *corpus* de exvotos ibéricos, patrocinado por el Instituto de Estudios Giennenses, que marca un estilo nuevo, en el que la catalogación de las piezas no está reñida con los trabajos de interpretación o lectura de las mismas.

La colaboración, con la Diputación de Jaén, en el diseño de la exposición "*Del héroe a la ciudadanía: paisajes y mitos de la antigua iberia*" sufrió los efectos de la crisis, pero supuso un ingente trabajo preparatorio y la oportunidad de convocar varias reuniones científicas en torno a esa temática, como la denominada "El tiempo de los príncipes" realizada en el Museo de Jaén y que nos sentó a debatir en la



Fig. 2. Comida en la *Casería de las Delicias* (casería de Manuel Molinos) en los Villares (Jaén), cierre del seminario "El tiempo de los príncipes".

Sala de Porcuna, rodeados por el conjunto escultórico (Fig. 1), con Mario Torelli, Teresa Chapa, Concetta Masseria, Juan Pereira o Massimo Osanna,... (Fig. 2), intento de exposición que marchó de la mano de la efectiva colonización giennense de la Escuela de Roma, lugar en el que también se presentó el primer tomo del citado *corpus* de exvotos ibéricos.

Si Ricardo aprovechaba la soledad del tren de Madrid a Jaén para reflexionar –tiempo se tiene–, nuestras experiencias en viajes compartidos con él ha sido otra fuente de aprendizaje, como los realizados a Perugia, Messina (Fig. 3) o a Milán, compartiendo congresos y ponencias, pero también recordamos con afecto y cariño esa oportunidad de compartir su vida más allá de lo profesional en trenes más lentos que los de RENFE o en ferrys llenos de óxido del Mar Tirreno, o su vocación por recuperar esa tradición pedagógica y formativa de la Escuela de Roma a través de los citados viajes formativos, como el que realizamos de la mano de Filippo Coarelli con motivo del bimilenario del nacimiento del emperador Vespasiano. Y cómo no, hacer aquí un hueco para dejar constancia de la experiencia de trabajar mano a mano con Ricardo, por ejemplo en la magnífica edición del libro conmemorativo del centenario de la Escuela de Roma,... libro que constituye un ensayo coral y crítico no sólo de la historia de la institución sino también de todo lo que la ha rodeado, desde la política de investigación española hasta su articulación con instituciones similares en Roma o Atenas, y con la frescura que aportaron las entrevistas de aquéllos que de una forma u otra participaron de la vida de la institución (para el libro fueron una fuente de primer rango, para los entrevistados revivir y refrescar una etapa que había marcado su vida). Fueron tardes de encierro en su despacho (ambiente de retazos decorativos eclécticos, paraíso del *vintage* más rancio), y en este estresante contexto, Ricardo consiguió, logró, algo difícil: no dejar de investigar, de producir trabajos y seguir adelante con la gestión de la Escuela. Por cierto, ese despacho olía a almendras ilícitas[1].

1 Rel. a *Ilici* (=Elche).

En la ingente obra de Ricardo Olmos son perceptibles temáticas amplias, desde su preocupación por la investigación en los museos hasta la presencia de la arqueología en nuestra literatura romántica y contemporánea; pero su pilar fundamental lo constituye la investigación sobre la iconografía ibérica, donde ha sabido trasladar toda su formación clásica, en un proceso que ha tenido que superar viejos paradigmas, defender la existencia de una narrativa en sus formas de expresión, la existencia de mitos, la presencia del discurso de la memoria en la imagen, el reconocimiento de todo un lenguaje propio que se encontraba amordazado, historiográficamente dependiente de otros lenguajes, otros mitos.

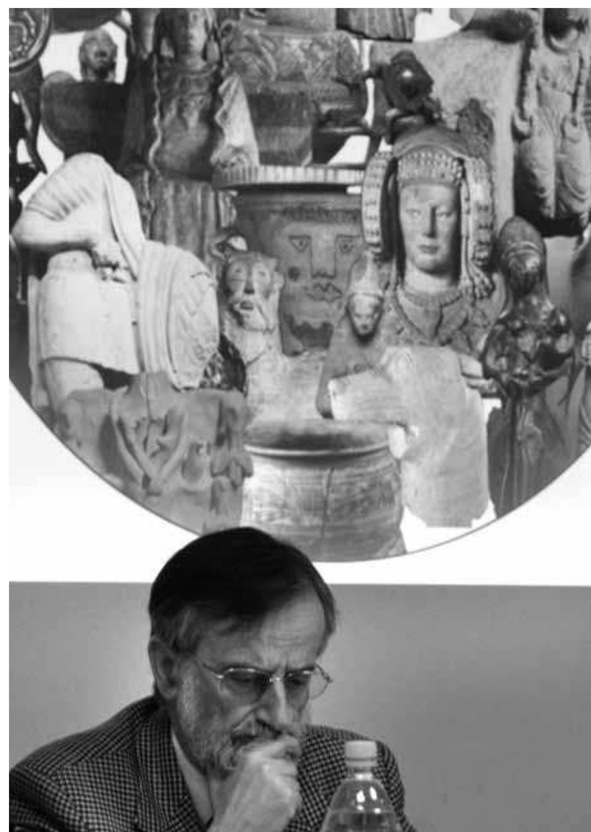


Fig. 3. Conferencia en Messina, en el marco del Convegno *Communicare per immagini. Metodi e lessici iconografici a confronto.*

Ha sabido desgranar la complejidad de la cosmogonía ibérica –aceptando las generalidades y siendo conscientes de su variabilidad territorial y temporal– realizando estudios genéricos, orientados a su difusión social y análisis más pormenorizados y concretos. Es sintomática su permeabilidad a compartir estudios con investigadores e investigadoras que no pertenecen a su generación, reflejo de una actitud ética poco común, ejerciendo además de vaso comunicante entre quienes se dedicaban a esta línea de investigación.

Si tuviésemos que concretar un itinerario por sus trabajos relacionados con la provincia de Jaén nos veríamos obligados a simplificar su trascendencia. En primer lugar, por la riqueza que Jaén aporta a la iconografía ibérica, siendo prácticamente imprescindible su presencia en discursos generales sobre la misma. Hablamos aquí de la importancia de los conjuntos escultóricos de Porcuna o El Pajarillo (Huelma), del universo plástico de los exvotos de los santuarios ibéricos de Castellar y Despeñaperros, y de la pléyade de materiales aislados que integran ese patrimonio, como él mismo ha defendido en sus trabajos; y, en segundo lugar, porque en Jaén han convergido dos lecturas, gracias a nuestra relación con Ricardo: la tradición de análisis del territorio del Alto Guadalquivir y –precisamente– la lectura iconográfica que nos permite vislumbrar la concepción del imaginario de los territorios iberos, la propia cosmografía que se desprende del análisis del conjunto de Porcuna, en un trabajo publicado en el Boletín del Instituto de Estudios Giennenses:

> "*La acumulación y abundancia, la variedad, el movimiento, la vitalidad de lo que se nos muestra habla, ante todo, de poder y naturaleza [...] de lo que surge con vigor, de lo que brota y engendra, de lo que se contrapone y lucha, de lo que se reclama a sí mismo con voz individual y diversa, de que tiende a su expresión plena y perfecta. Animales familiares y fabulosos de la tierra, del cielo, del mundo subterráneo, del campo arable y de la montaña inhóspita; la planta maravillosa, que no existe sino en el jardín divino; guerreros y héroes en sus mejores atuendos, en la cumbre de su esplendor y de su gloria o en el abismo más profundo de su derrota y de su muerte; jóvenes, varones y mujeres que necesitan mostrarse en la elegancia manifiesta de su vida superior, esforzada o serena según su estatus y edad, pero*

*siempre, adecuada y natural. Ese cúmulo asombroso de signos y expresiones diversas es lo que manifiesta Porcuna,... Todo ello y aún mucho más*"

Son los "Príncipes esculpidos" en sus posesiones territoriales, como también ocurre en el santuario heroico de El Pajarillo o, por trasladarnos a otros 'soportes', a lo que los autores denominan con acierto como el microcosmos de oro de la fíbula de Braganza, posiblemente procedente del Alto Guadalquivir. Porque los iberos, a través de sus imágenes insisten en hablarnos de sus territorios.

Las imágenes también nos hablan de memoria, memoria reflejada en los cuerpos de exvotos que recogen los modelos arcaizantes de los *kouroi* y *korai* griegos despejando así viejas atribuciones cronológicas, nos hablan de referentes helenísticos, como la figura de *Herakles* como mito heroico para un devoto de Cástulo; de diosas curótrofas, que alimentan a sus descendientes y a sus protegidos; nos hablan de ciclos vitales, del paisaje de ultratumba, como la pátera de Santisteban del Puerto, donde confluyen los esquemas helenísticos, mediterráneos e indígenas de la concepción de la muerte, desde la vida paradisíaca del aristócrata en el Hades, hasta la visión traumática, escatológica de tradición fenicio-púnica de ese trance al más allá. Sin embargo, el centro de la composición lo rige un modelo indígena, el lobo, auténtico emblema de la cultura ibérica.

Recientemente, Ricardo nos proponía una nueva lectura de las complejas imágenes que aparecen grabadas en los conocidos como 'Bronces de Maquiz'[2], donde ha sugerido un proceso temporal en tres etapas para el camino que conduce al más allá. Nos imaginamos a cualquier investigador observando las citadas imágenes, los seres representados en los bronces que formaron parte de la estructura de un carro, afrontando la enorme complejidad que reflejan, necesitando de algo similar a la máquina *Enigma*, utilizada para descifrar mensajes codificados en la Segunda Guerra Mundial[3]. De nuevo aparecen los territorios y los seres híbridos, seres que acompañan y marcan el camino hacia la ultratumba, donde se produce un viaje que el individuo debe afrontar en soledad. La iconografía cumple así su función de trazar ese mapa hacia lo desconocido.

Otra faceta cultivada y que también nos une a Ricardo es la de la historiografía, la Historia de la Arqueología. De hecho, él fue uno de los coordinadores del primer congreso internacional sobre Historia de la Arqueología realizado en España, celebrado en Madrid en 1988. Él fue nuestro cicerone en los archivos madrileños, cuando en el año 1999 iniciamos el Proyecto AREA (*Archives of European Archaeology*), y él mismo nos advirtió de la complejidad de una de las figuras en torno a la cual se centraba por entonces nuestra investigación: Manuel Gómez-Moreno Martínez. En su pequeño despacho de la sede de Duque de Medinaceli, con olor a tarima vieja, inundado de separatas no tan viejas, y suponemos que con algún tipo de orden caótico (en el caos no hay error), ya nos advirtió de que Gómez-Moreno necesitaba de siete tesis doctorales. Sus trabajos en este sentido son de una extraordinaria calidad, como han reflejado sus aportaciones en el citado libro conmemorativo del centenario de la Escuela de Roma, sobre la tradición de las Cartas Arqueológicas en España, los proyectos del *Corpus Vasorum*, la figura de Antonio García y Bellido, Adolf Schulten, la Dama de Elche, o su deconstrucción del citado Gómez-Moreno en el segundo volumen del corpus de exvotos ibéricos, donde se recoge precisamente la colección del Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada, por citar algunos ejemplos.

2 Titulado "*En los umbrales de la muerte. Itinerarios del Más Allá en la imagen ibérica*", publicado en 2011.

3 Son pocos, muy pocos, los investigadores que se han atrevido a formular una lectura iconográfica de estas piezas, hecho que remarca su complejidad.




Fig. 4. Crátera de la heroización y divinización de Heracles en el espacio de los dioses del Ática, procedente del conjunto de la Cámara principesca de Piquía (Arjona).

Queda mucho trabajo por hacer... y Ricardo sigue trabajando con nosotros. La reciente excavación de la necrópolis ibérica de Piquía (en Arjona) ha sacado a la luz un extraordinario contexto arqueológico: en una tumba de cámara, principesca, fechada en torno al siglo I a.n.e., se ha documentado un conjunto de crateras griegas datadas entre finales del siglo V a.n.e. (el ejemplar más antiguo y fragmentario) y comienzos del siglo IV a.n.e. Este conjunto de piezas áticas esconde todo un programa iconográfico que demuestra, una vez más, que dicho lote no pudo llegar por casualidad a su primer contexto originario. La coherencia del programa iconográfico y su correlación con los programas de legitimación de linajes aristocráticos ibéricos así lo atestiguan. También, de nuevo, la narración en imágenes insiste en la importancia del matrimonio y de los procesos de heroización de las aristocracias iberas del Alto Guadalquivir (Fig. 4).
No hemos pretendido recoger sistemáticamente nuestra relación científica con Ricardo Olmos, tampoco cabría en cuatro páginas, tan solo hemos querido reflejar someramente la trascendencia de sus trabajos y la especie de hipóstasis que se ha producido entre su línea de investigación y la desarrollada por el equipo del Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibera, en el Alto Guadalquivir: la concomitancia del territorio, de los espacios míticos, en la iconografía ibérica. Siempre ha existido un debate abierto entre ambas líneas, debate que nos ha enriquecido mutuamente y que se ha consolidado con el paso del tiempo.

Fruto de dicha coexistencia ha sido la formación de una generación de investigadores e investigadoras que han bebido de ambas tradiciones y por mucho que el término pueda parecer ofensivo –nada más lejos de nuestra intención– dicha generación le estima como a un Maestro (algo más actual y renovado). Y fruto de esa coexistencia –hoy llamada hibridación– de tradiciones entre el estudio del territorio y la iconografía son los trabajos en colaboración con Carmen Rueda, con quién andas persiguiendo a Paris y a Helena, y después vendrá Jasón y el Vellocino de Oro.

Nos alegramos, en suma, de que sigas escribiendo el *Génesis* de la iconografía ibérica...

# *Viaje a Grecia y las ruinas del Asia Menor (1923). El testimonio de Saturnino Ximénez y Enrich*

Esther Vázquez Mínguez
École française d'Athènes

## *Grecia y el sueño de una Escuela Española de Historia y Arqueología en Atenas* *

Con motivo de este homenaje al Profesor investigador Ricardo Olmos, queremos sacar a la luz un trabajo iniciado, e interrumpido, hace varios años en Atenas. El profesor Olmos nos ofreció, entonces, una información sobre Saturnino Jiménez y Enrich –uno de los viajeros que había encontrado en el libro de Carlos García-Romeral Pérez[1] – con la finalidad de que investigara la bibliografía referente a él y desvelara las aportaciones de este autor catalán en sus trabajos sobre la antigua y moderna historia de Grecia.

Entre la bibliografía encontrada en medio de mi investigación en curso, aparece el libro que Ximénez escribió después de realizar un viaje al Asia Menor con Françesc Cambó entre agosto y octubre de 1923, a bordo del yate *Catalonia*, propiedad de Cambó. Este libro, *L'Asie Mineure en ruines. Pèlerinages dans l'Orient classique*. París 1925, escrito por Ximénez en francés y publicado en 1925, es prácticamente desconocido para el mundo científico.

El objetivo del viaje era visitar las ruinas griegas de la antigua Jonia, pero también comprobar el estado del país tras la guerra greco-turca de 1919-1922 y el posterior intercambio de poblaciones entre Grecia y Turquía en aplicación de las estipulaciones del Tratado de Lausana (1923), hecho que supuso que más de un millón de griegos abandonaran para siempre Asia Menor[2].

* Queremos aquí recordar los antecedentes de un viejo proyecto con la intención, si no de sensibilizar la conciencia, sí de hacer memoria y retrospectiva en el tiempo de quiénes vieron, también, la necesidad de creer en esta noble empresa. Bernarnd Haussoullier, helenista, especialista en derecho griego de la antigüedad, y miembro de la Academia de Inscriptions et Belles Lettres, escribe el prefacio del libro de Ximénez y alude a un viejo proyecto español: la fundación de una Escuela española de Atenas o del Oriente, como algo que debería España otorgar a los investigadores de la orilla occidental del mediterráneo. Es importante recordar aquí, también, la pronunciación de Ximénez, ya en 1883, en estos mismos términos. Lo hacía en la conferencia ofrecida en la Sociedad Geográfica de Madrid. Entonces, declaraba la necesidad de propagar y fomentar los estudios orientales y proponía el "envío de pensionados, que llenasen, en parte, el cometido que llenan las escuelas de arqueología francesa y alemana establecidas en Atenas". Con ese mismo espíritu, los profesores Ricardo Olmos y Pedro Bádenas presentaron en 1990 un proyecto de creación de una Escuela Española de Arqueología en Átenas con la intención de informar y concienciar sobre esta necesidad en beneficio de la investigación española, Cf. Bádenas y Olmos 1990, 366-370.

1 García-Romeral Pérez 1995, 144-146,

2 Mustafá Kemal Atatürk, terminó con las aspiraciones de la Grecia de Eleftherios Venizelos de reconquistar todos los territorios griegos del Imperio bizantino: la Gran Idea (*Megali Idea*). Cf. Clogg 1998, 101-103.

Este libro es un viaje a la historia de la antigüedad griega y un viaje a la geografía del mito griego y a sus fuentes literarias[3], cuyas fronteras son a veces difíciles de precisar; un testimonio directo de la situación política, geográfica y antropológica del Asia Menor tras la conquista turca en 1922.

Antes de dar a conocer el recorrido y algunas de las impresiones de este viaje, queremos recoger algunos datos de estos dos viajeros que ya habían tenido ocasión de recorrer juntos Grecia en el pasado. Decir quién fue Saturnino Ximénez y Enrich podría ser sencillo, pero quienes le conocieron revelan una personalidad compleja, difícil y heterogénea, que sus conferencias y sus propios escritos confirman y cuestionan al mismo tiempo.

Sadurní Ximénez nació en Mahón (Menorca) en 1853[4]. Estudió en las universidades de Madrid y Barcelona y perfeccionó sus estudios en Historia, Arqueología y Lingüística en París, Berlín y Leipzig, especializándose en el mundo helénico. La actividad intelectual no fue la única entre sus múltiples dedicaciones. Fue periodista y activista político, comprometido con unos ideales a veces contradictorios, como, a los ojos de algunos analistas, parecieran también los de Cambó[5]. En esta faceta política, Ximénez participó, durante varios años y con diversos objetivos, como reportero en distintas guerras europeas. Siempre le interesó observar el fenómeno histórico directamente y el periodismo fue un pretexto para ello. Por eso, entre los 19 y los 23 años, fue corresponsal de guerra en la tercera Guerra Carlista (1872-76), sobre la que publicó varios libros. En 1876, recorrió Europa Oriental con el fin de estudiar aquellos países. De la guerra Ruso-Turca (1878) recogió sus impresiones en diversos artículos que publicó en el semanario madrileño *La Academia*. Posteriormente, fue agregado en el Cuartel General ruso en Europa y colaboró en la elaboración de los mapas topográficos del Estado Mayor austriaco rectificando errores y aportando nuevas localizaciones. Sobre estos viajes, realizó varias conferencias en la Sociedad Geográfica de Madrid (1833)[6]. En 1909, en Turquía, participó en la campaña contra el movimiento de los Jóvenes Turcos, partido nacionalista y reformista cuyos líderes se rebelaron contra el sultán Abdul Hamid II provocando su destierro. Se casó con la hija de un militar ruso y residió en San Petesburgo, donde dirigió publicaciones anti-bolcheviques. Tras la Revolución bolchvique de 1917, perdió todas sus posesiones y se trasladó a Francia, donde murió en 1933.

Estos datos biográficos contrastan con el Ximénez que pasaba horas intensas en las bibliotecas europeas investigando y buscando lo que su sed intelectual le demandaba. Josep Pla, que conoció personalmente a Ximénez, es una de las personas que mayor información ofrece sobre su singular personalidad. A él le dedicó uno de sus *Homenots*[7]. Pla veía en Ximénez un cosmopolita puro, “pero de una especie ya abolida: era al mismo tiempo un reaccionario explícito y declarado”, pero también era un buen conversador, ya fuese de política extranjera o de algún tema de erudición, aunque, a veces, resultara algo polémico[8].

3 Véase Olalla 2001, un atlas mitológico de Grecia que es una fuente inestimable de erudición. rigurosamente documentada.

4 Las circunstancias sociales y políticas que vivió la isla de Menorca a mediados del siglo XVIII bajo dominio británico favorecieron la llegada y asentamiento de colonos griegos para el desarrollo del comercio y la economía. Entre estos, destacó la familia de los Aristidis. La colonia griega construyó una iglesia ortodoxa en uno de los ejes principales de la ciudad. Es muy probable que Ximénez conociera estas raíces griegas en Mahón. Cf. Hassiotis 2008, 303-306.

5 Pabón 1999, 911-912.

6 García-Romeral Pérez 1995, 144-146.

7 Pla 1957, 7-51.

8 Pla 1957, 13.

Françesc Cambó, quien trató más directamente a Ximénez, llegó a conocerlo mejor. Repetidas veces, a lo largo de su vida, Cambó le había ofrecido una estabilidad económica que le permitiera dedicarse a estudiar, a escribir y a realizar los viajes necesarios para sus investigaciones, gozando de libertad y de tranquilidad; pero Ximénez nunca lo aceptó, "en realidad –dice Pla– era un enorme bohemio, es decir, un hombre con una tendencia inconsciente, ineluctable, a la inseguridad"[9]. Cuando percibía la seguridad le invadía la angustia: "Desengáñese –me decía con su habitual seriedad– cuando se tiene todo pagado, la comida y la planchadora absoluta e irremisiblemente pagadas, ya no hay margen de libertad. Se gana la seguridad, pero se pierde la libertad"[10].

Las circunstancias personales de Cambó, considerado por algunos como uno de los mejores políticos españoles, influyeron, en aquel momento, en la iniciativa de viajar al Asia Menor. Cambó se retiró involuntariamente de su actividad tras cesar como Ministro de Hacienda en marzo 1922. Emprendió entonces una actividad intensa y heterogénea en la que se incluirían los viajes a Oriente[11]. Cambó buscó a Ximénez, lo encontró en Madrid trabajando para un diario y le propuso que le acompañara en ese viaje para hacer de intérprete de turco y griego, y, así mismo, en calidad de arqueólogo, dado el extraordinario conocimiento que tenía de ambos países[12]. Saturnino había realizado numerosos viajes a lo largo de su vida por Europa, Asia y África. De todos esos países, que admiró, valoró y recogió en sus escritos, destacó especialmente Grecia. La devoción que sentía hacía su cultura clásica, hacia su historia, se refleja en los diferentes viajes que hizo por toda la geografía griega, desde las Islas Jónicas, el Epiro, todo el Peloponeso, las montañas del Ática, Tesalia, Macedonia y que presentó en una conferencia ofrecida en la Sociedad Geográfica de Madrid en 1883, donde deja constancia de su entusiasmo por la Grecia antigua: "No hay, no puede haber en el mundo país tan fecundo en recuerdos como la Grecia. El viaje a través de este país, aunque fatigoso en extremo, sólo puede cansar a quien no sabe sentir la antigüedad clásica"[13].

Ximénez y Cambó fueron unos viajeros privilegiados para la época, aunque el viaje no estuviese exento de percances y ciertos riesgos inherentes a la situación política del momento. La figura de Cambó como político europeo les proporcionó el mejor salvoconducto para garantizar la seguridad durante la expedición. En todas las ciudades o pueblos a los que llegaban eran esperados y recibidos con atenciones y cortesía, teniendo a su disposición los medios, militares en su mayoría, para garantizarles la seguridad y el transporte. Ello fue posible gracias a las cartas de presentación que llevaban o a telegramas previamente

9 Pla 1957, 16. Discrepamos, en parte, de la figura que Pla presenta de Ximénez en sus *Homenots,* por considerarla, tal vez, algo subjetiva. No compartimos sus dudas respecto a las publicaciones que proyectaba y que no vieron la luz por la pérdida de todos sus documentos durante la revolución rusa de 1917. Otras fuentes confirmarán o aportarán una visión diferente a la personal de Josep Pla.

10 Pla 1957, 44.

11 Pabón 1999, 915-917.

12 Cambó 1981, 128 y 505-515.

13 Giménez 1883, 265-267, donde Saturnino afirma: "*He trazado unos 200 croquis topográficos y de paisajes, inéditos; he recogido unas 800 inscripciones helénicas y bizantinas, no contenidas en ningún* Corpus inscriptionum, *algunas de ellas de alta importancia histórica; he fijado multitud de lugares de situación dudosa, y hallado más de 50 ruinas o vestigios clásicos no consignados por ningún otro viajero, datos que me servirán para mi proyectado mapa arqueológico del mundo helénico; he descubierto el teatro de la antigua ciudad de Vurá, una de las que componían la federación o liga de Acaya; he construido 28 itinerarios a través del Peloponeso, completando con mis observaciones los trabajos realizados en aquella comarca por el E. M. francés en 1854; he inventado, a falta de instrumentos de precisión, un aparato topográfico portátil, para levantar itinerarios, que titulo el Odógrafo, y que daré oportunamente a conocer en Boletín de esta Sociedad.* [...]. *Conservo una colección de cantos populares del Oriente;* [...] *así como multitud de cantares judaicos*". Saturnino termina dirigiéndose a la audiencia expresando su orgullo por haber consagrado sus desvelos y la mejor parte de su juventud a una índole de estudios "completamente descuidados en nuestra patria."

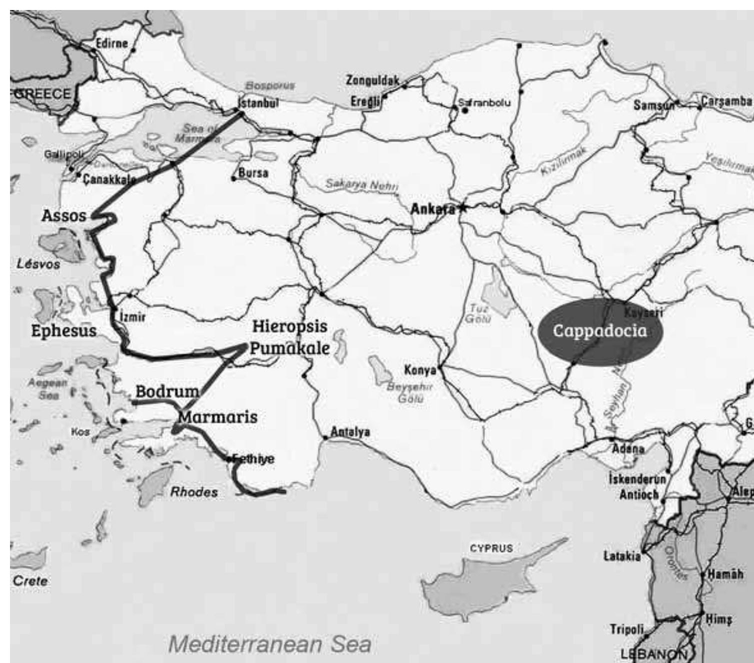



Fig. 1. Plano de región del Asia Menor. El itinerario marcado no corresponde en su totalidad al que hicieran Cambó y Ximénez, pero sí recorre los mismos sitios que ellos visitaron.

enviados por las autoridades y funcionarios turcos (kaimakanes, müderríes, jefes de policía, etc.) de una ciudad a otra. Esta era la única manera de poder adentrarse en el terreno y recorrer kilómetros, en carros tirados por caballos, en burro o a pie, y poder visitar las ruinas arqueológicas de las ciudades antiguas precedidas por las ruinas de una guerra reciente. Pese a todo, hubo dificultades y adversidades en el viaje, y Ximénez las afrontó con estoicismo y con un fino sentido del humor que se deja ver a lo largo de su narración[14] que contrasta con los comentarios bruscos y toscos a los que aludiera Pla en sus *Homenots*.

En las reflexiones de Ximénez, todo el viaje es un continuo contraste entre el entonces y el ahora. Sobre la precisión y el cotejo de todas sus observaciones con las fuentes literarias, históricas y arqueológicas, podrían hacerse algunos comentarios ajenos al propósito de este artículo; no obstante, no dudamos del rigor y de la base científica de sus análisis. La consulta permanente de Homero, Heródoto, Aristóteles, Tucídides, Pausanias, Estrabón, Janto, Mnescilas de Alea, Plinio, Tito Livio, Vitrubio, Ovidio, Pomponio Mela, la *Anthologia Palatina*, Valerio Máximo, etc. le permite confirmar citas o rechazar testimonios; a veces las refuta incluso; demuestra, en suma un sólido conocimiento de la literatura antigua[15]. Algunos de los aspectos que mayor interés despiertan en la lectura de este libro son la riqueza y el detalle de sus

14 Ximénez 1925, 118-119 describe así la ascensión a la ciudad de Pérgamo: "*Imagínense ustedes una carreta de cuatro ruedas encaramada sobre altos ejes y con resortes rudimentarios, recubierta de un toldo negro en forma de elipse, bastante baja, bajo el cual no pudimos quedarnos más que sentados a la forma oriental o tumbados* [....] *Entrar no era fácil* [...] *Una vez dentro se presentaba otro problema: ¿cómo acomodarse? Para las gentes del lugar era muy sencillo; pero para nosotros fue toda una complicación. En cuanto a mí, personalmente, no conseguí, ni a la ida ni a la vuelta, adaptarme a este extraño medio de locomoción.*"

15 Ximénez 1925, 25.

descripciones y la ingente información que ofrece de la toponimia y de los dialectos. El contacto directo con el paisaje, favorecido por la precariedad de los rudimentarios medios de transporte de principios del siglo XX, ofrece una dimensión diferente del espacio y del tiempo a la hora de valorar esta obra.

Ximénez comienza el prólogo señalando cómo el viaje de estudio del Asia Menor que emprendieron en el yate privado de Cambó, el *Catalonia*, fue algo excepcional, porque, desde 1784 hasta 1856, todos los viajes con una misión arqueológica, se realizaron en buques del Estado. El de ellos, era el primero que se efectuaba en un barco privado. Se documentó acerca de los estudios realizados sobre Asia Menor desde el siglo XVIII hasta la segunda mitad del XIX, y expone una extensa lista bibliográfica incluyendo las excavaciones arqueológicas realizadas hasta el momento. Pese a ello, estima, por un lado, que esta documentación es parcial, y por otro, que las grandes monografías son restringidas, poco manejables y costosas; y esta es una de las razones que le llevan a escribir su libro, definiéndolo como "una obra de vulgarización", por lo que ha debido de sacrificar mucha información"[16]. Sin embargo, su "vulgarización" es erudita, y es necesario acudir a otras fuentes y otra bibliografía, para contrastar y completar sus "enciclopédicos" análisis, sus reflexiones y sus críticas; para terminar de ver, de dar forma a la ingente masa de información que suministra.

### *Itinerario*[17]

El periplo comienza en Bríndisi, continúa por Corfú, el golfo de Corinto, Atenas, el cabo Sunion, Eubea, el monte Atos y, entrando ya en Asia, continúa por el Helesponto, cruzan los Dardanelos y en la Propóntida, en el mar de Mármara.

Ximénez describe todas las ciudades: Troya, Asos, Dikeli (escala de Pérgamo), Mitilene, Focea, Esmirna, Éfeso, Tralles, Laodicea, Hierápolis, Quíos, Téos, Colofón, Escalanueva, Sokia, Priene, el bajo Meandro, Kovello (Dídima) y Halicarnaso. Desde aquí, dejando la costa del Asia Menor, regresarán por la isla de Tera (Santorini) hasta llegar al Pireo, y aunque el viaje continuará en otro momento hacia Delfos, Olimpia, Corfú, las costas de Albania y de la Dalmacia, la descripción del viaje termina con la contemplación de la Acrópolis en Atenas[18].

No queremos exponer aquí ni siquiera un resumen de todo lo que Ximénez ve y analiza en su libro. Muchos datos son conocidos por el público especializado. Sólo hemos querido seleccionar aquellas ciudades o momentos, que consideramos destacan del conjunto del relato por el valor que representan para él o por la forma en que lo trata.

Partiendo del Helesponto, el mito y sus fuentes, así como la historia y sus hombres, irán de la mano durante todo el viaje; se entrelazan y miran, para darnos a conocer dónde estamos y qué vemos, con una narración seductora, erudita. Así, nos habla de Tucídides y de su descripción de la batalla de Egospótamos; nos recuerda el hermoso y triste origen del nombre del Helesponto cuando Hele, huyendo con su

16 Ximénez 1925, VIII.

17 El libro de Ximénez recoge abundantes grabados y fotografías realizadas durante el viaje. Los originales de estas fotografías no han podido ser localizados hasta el momento. Las fotografías que presentamos no corresponden al viaje que Ximénez y Cambó realizaron por el Asia Menor en 1923, sino al que harían, probablemente juntos, dos años más tarde, en 1925, al Líbano y Palestina. Hemos querido, sin embargo, recogerlas aquí porque muestran imágenes y condiciones de viaje similares a las que vivieron en su recorrido por Asia Menor. Agradecemos la documentación fotográfica facilitada por Noemí Moncunill Martí, del Institut Cambó, así como las informaciones que nos suministró sobre Miquel Àngel Limón, del Instiut Menorquí d'Estudis, quien ha identificado a Ximénez como uno de los acompañantes de Cambó en el viaje a Líbano y Palestina en 1925. No hemos podido, por el momento, confirmar esta identificación.

18 Ximénez 1925, IV.

hermano de su madrastra, Ino, montados sobre un carnero volador, el futuro vellocino de oro, cae al mar, en este estrecho que separa Tracia de Misia y que desde entonces llevará su nombre. El paso de los Argonautas y de Ulises hacia el mar de Mármara le hace reflexionar, también, sobre el paisaje desolador del Helesponto que aparece ante sus ojos, y la desaparición de ciudades como consecuencia de las guerras, de la más reciente –la Gran Guerra– a la más antigua, la de Troya.

Asos tal vez fuera la ciudad que más le impresionó y por la que la que sintió un afecto diferente[19]. Los monumentos se derrumban, piensa, pero las líneas del paisaje no han cambiado desde los tiempos homéricos. Habla de ella de otra manera, hay algo común entre los dos, entre el espíritu independiente de su pueblo, los léleges, y el suyo. Los habitantes de Asos no admitían las convenciones ni las reglas, y en ello reside la singularidad de su arte; aunque sus escultores y arquitectos sigan siendo desconocidos, fueron ellos quienes emplearon por primera vez la escultura en el arquitrabe y en el friso de un templo, el de Atenea (Fig. 2), que será para Ximénez el precedente de los frisos del Partenón. "Ninguna otra ciudad del Asia Menor conserva tantos restos de la alta Antigüedad como Asos, por sus orígenes, su historia, sus monumentos", concluye Ximénez[20].

Reflexionando sobre la historia de Asos, analiza el papel de la tiranía y de las cualidades que ésta puede tener dependiendo de la honestidad del político que la ejerza. Eubulo fue uno de sus tiranos, sucediéndolo Hermias, en 350 a.C., con quien había mantenido una estrecha relación pese a ser su esclavo, formándolo en la Academia de Atenas junto al joven Aristóteles y a Jenócrates[21]. La profunda amistad y la mutua admiración entre Aristóteles y el tirano Hermias (que había ofrecido a Aristóteles como esposa a su hija adoptiva), inspiraron una oda en honor a su amigo y a conmemorarlo con una estatua en Delfos. Este hecho fue juzgado como un gesto de impiedad al haber otorgado honores divinos a un mortal y Aristóteles fue condenado a muerte viéndose obligado a huir a Calcis. Ximénez menciona este hecho para compararlo con el caso de Fidias, que fue igualmente condenado a prisión por el Areópago por haber esculpido a Pericles y a sí mismo, en los relieves del Partenón. Estos episodios, son tomados por Ximénez para denunciar cómo la Historia, a veces, trata de forma arbitraria e injusta al hombre, y para lamentar que la valía intelectual de los condenados no sirva a otros para discernir lo válido de lo superfluo.

En el camino de Asos a Pérgamo, los altorrelieves con la ilustración en mármol del poema de Apolodoro le llevan a preguntarse quién pudo concebir la disposición de esta sorprendente obra de arte tan bien consumada; quién dibujó sus cartones y por qué no se conservan sus nombres inscritos junto a los artistas que trabajaron en la obra durante el reinado de Átalo II. Su paso por Esmirna, antes de llegar a Éfeso, es breve, pero contempla con conmoción el estado de destrucción en que se encuentra, un año después de su conquista por los turcos y del incendio devastador de septiembre de 1922. Los balcones suspendidos en el vacío, las puertas desvencijadas, contrastan con el deambular indiferente de los habitantes, habituados ya a tan bárbara visión. Le sorprende, también, otro contraste: el de los alrededores de Vali,

19 El interés de Ximénez por Assos se manifiesta, poco tiempo después de su viaje al Asia Menor, en una carta inédita dirigida al director del Instituto Arqueológico Americano, fechada en París el 24 de noviembre de 1923, donde informa de que ese año ha realizado un viaje a Asos y apreciado la importancia de los trabajos de la misión americana. Por ello, le solicita la forma de conseguir la publicación sobre Asos realizada por M. Clarke (Boston 1882), y por la que tiene un gran interés. Le especifica que no ha conseguido encontrarla en ninguna biblioteca y le comenta que le enviará lo que va a publicar en París, respecto a sus investigaciones en el Asia Menor, es decir, el libro que aquí comentamos. Escuela Americana de Arqueología. Archivos. Serie III. Professional Correspondance. Folder 5 Unidentified 1923.

20 Ximénez 1925, 94.

21 Olalla 2012, 48-49.



Fig. 2. Transbordo en el lago Tiberíades, Palestina. Marzo, 1925. Aunque la imagen no pertenece al viaje al Asia Menor muestra el medio de desembarco. Ximénez sería el tercero por la izquierda.

donde la fisonomía no ha cambiado en absoluto y los terrenos están animados, llenos de gente, y donde los vehículos de motor se mezclan con las caravanas de camellos.

Respecto de los motivos de la guerra, Ximénez no toma partido ni por los vencedores ni por los vencidos: se mantiene discreto y neutral. Valora y estima las dos culturas y deja entrever que la causa de tanta destrucción está en el género humano como tal y no en los pueblos que la constituyen.

Por las islas Enusas –islas del vino– frente a la isla de Quíos –de la que recuerda su exclusiva y famosa producción de la almáciga y junto al monte Minás, en la costa turca, pasan, antes de llegar a Teos, por el golfo del Caistro, donde desemboca el río homónimo[22]. Ximénez recurre al mito para contarnos su origen. Enusas debe su nombre a Enopión, hijo de Dioniso, que enseñó la viticultura a los habitantes de Quíos. Por ello, dice Ximénez, fue aquí donde se bebió el primer vino rosado.

Más al sur, bordeando la costa del golfo del Caistro, llegan a Teos, a orillas del mar, al igual que Asos. A lo largo de todo el viaje, desembarcan, por lo general, mediante un bote y dejando el *Catalonia* fondeado a cierta distancia de la costa (Fig. 3).

En Teos, como en otras ocasiones, Ximénez se remite a las fuentes para aclarar el nombre del lugar. La "isla de Teos" de Plinio y de Aristóteles, la "casi isla" de Tito Livio, no era ni lo uno ni lo otro, sino una bahía abierta donde un promontorio le da forma de península, pero esta imprecisión se mantuvo hasta la Edad Media.

Las inscripciones de los mármoles encastrados en las murallas dicen que Teos estaba consagrada a Dioniso, en cuyo honor Anacreonte (570-485 a.C.), el poeta del amor y del vino, compuso los más bellos poemas simposiacos, elevando el espíritu de quienes le escuchaban[23]. El tirano Hiparco llamó por ello al poeta a su corte de Atenas, y cuenta Pausanias que los atenienses erigieron en su honor una estatua en la Acrópolis.

22 Ximénez 1925, 184.
23 Ximénez 1925, 195-200.



Fig. 3. Templo de Atenea. Asos. Al fondo la isla de Lesbos.

A veces, cualquier imagen, cualquier incidente, es para Ximénez motivo de inspiración para iniciar una digresión. El gesto de un paisano que les vende unos pendientes antiguos con la figura de una cabeza de toro provoca en Saturnino una disertación sobre el toro como símbolo de Dioniso, sobre su religión y la dedicación exclusiva del elemento femenino a sus rituales, como se ve en las *Bacantes* de Eurípides. Culto que, como apunta Ximénez, fue uno de los más antiguos de toda Grecia y uno de los últimos en desaparecer, subsistiendo incluso tras la llegada del cristianismo.

Tras dejar Halicarnaso, llegan a Santorini, la última escala de este largo periplo. La fascinante geografía del volcán, con los acantilados y las líneas blancas en el horizonte, le producen una indescriptible impresión: *"Tera no es famosa en la antigüedad más que por sus volcanes; no ha inspirado el interés más que desde el punto de vista geológico. La arqueología ocupa un lugar relativamente secundario"*[24].

El viaje había llegado a su fin. Asia Menor –toda en ruinas, dice Ximénez– les hizo revivir el pasado, pero también las consecuencias de un presente que había retrocedido 500 años: "*La desaparición de los griegos de Anatolia es una catástrofe tanto para la civilización como para los turcos mismos. El elemento helénico tenía un papel capital en la vida económica de todas esas provincias, al igual que en la vida intelectual*"[25]. Sin embargo, Saturnino no cierra su libro con esta nota de tristeza. La entrada en Atenas le devuelve otra realidad, la contemplación de la silueta del Partenón "nos hace saber que en la existencia de la raza humana sólo la Belleza permanece eterna".

Mientras el Partenón –lúcida expresión del intelecto humano– exista, nada se habrá perdido.

24 Ximénez 1925, 317. Ximénez y Cambó sólo vieron las ruinas de la antigua ciudad de Tera. Faltaba aún mucho para el descubrimiento del conjunto minoico de Acrotiri por Spyros Marinatos en 1967.
25 Ximénez 1925, 322.

## *Bibliografía*


BÁDENAS, P. y OLMOS, R. 1990: "Reflexiones sobre el proyecto de una Escuela de Estudios Helénicos en Atenas", *Archivo Español de Arqueología* 63, 366-370.

CLOGG, R. 1998: *Historia de Grecia moderna*, Madrid.

CAMBÓ, Fr. 1981: *Memòries (1876-1936)*, Barcelona.

GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, C. 1995: *Bio-bibliografía de los viajeros españoles (siglo XIX)*, Madrid.

GIMÉNEZ, S. [por XIMÉNEZ] 1883: "Mis viajes en la península de los Balkanes y en el Asia Menor", en *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid* XIV, primer semestre, 265-267.

HASSIOTIS, I. 2008: *Tendiendo puentes en el Mediterráneo. Estudios sobre las relaciones Hispano-Griegas (ss. XV-XIX)*, Granada.

OLALLA, P. 2001: *Atlas mitológico de Grecia*, Atenas.

OLALLA, P. 2012: *Historia menor de Grecia. Una mirada humanista sobre la agitada historia de los griegos*, Barcelona.

PABÓN, J. 1999: *Cambó 1876-1947*, Barcelona.

PLA, J. 1957: *Homenots. Primera sèrie. Obres completes*, Barcelona.

XIMÉNEZ, S. 1925: *L'Asie Mineure en ruines. Pèlerinages dans l'Orient classique*. Paris.


## *Ilustraciones*

El libro de Ximénez recoge abundantes grabados y fotografías realizadas durante el viaje. Los originales de estas fotografías no han podido ser localizadas hasta el momento.

Las fotografías que presentamos no corresponden al viaje que Ximénez y Cambó realizaron por el Asia Menor en 1923, sino al que harían, probablemente juntos, dos años más tarde, en 1925, al Líbano y Palestina. Hemos querido, sin embargo, recogerlas aquí porque muestran imágenes y condiciones del viaje similares a las que vivieron en su recorrido por Asia Menor. Agradecemos la documentación fotográfica facilitada por Noemí Moncunill Martí, del Institut Cambó, así como las informaciones que nos suministró sobre Miquel Àngel Limón, del Instiut Menorquí d'Estudis, quien ha identificado a Ximénez como uno de los acompañantes de Cambó en el viaje a Líbano y Palestina en 1925. No hemos podido, por el momento, confirmar esta identificación.

# *Los dos Thesauri del poblado ibérico de La Quéjola (San Pedro, Albacete)*

Juan Blánquez Pérez, Lourdes Roldán Gómez
Universidad Autónoma de Madrid

*Las cosas difíciles son las más hermosas*
Platón

A finales de 1986 un aficionado buscador de monedas fue a ver a Rubí Sanz quien, desde hacía años, dirigía con mano firme el Museo de Albacete, uno de los principales referentes culturales de esta ciudad. El motivo de la visita era entregarle una significativa figurilla de bronce que había encontrado en un pequeño cerro amesetado, en la finca conocida como "La Quéjola", ubicada al sur del término municipal de San Pedro (Albacete).

La importancia del aquel –no del todo casual– hallazgo provocó el que la citada directora pronto se desplazara, acompañada por el "descubridor", al lugar donde había aparecido. Resultado de aquella improvisada prospección fue la consciencia de que se encontraba ante un nuevo yacimiento arqueológico desconocido hasta la fecha. En efecto, esparcidos en superficie, multitud de fragmentos anfóricos no dejaban lugar a dudas... y, a tenor del bronce aparecido, se pensó que el mismo bien podría identificarse con un santuario.

Tan interesante hallazgo trajo consigo una concatenación de acontecimientos gracias a los cuales el hoy homenajeado y los autores de este texto iniciaríamos un curioso "recorrido", no previsto por ninguno de nosotros, pero cuya andadura sigue hoy apoyada en una sincera amistad pues, parafraseando a Cervantes ..."*amistades que son ciertas nadie las puede turbar*".

Como no podía ser de otra manera, la pieza quedó depositada en el Museo de Albacete (nº de inventario 8.366) y, derivado de su importancia científica, fue pronto publicada. Aquel primer estudio del timiaterio –pues eso era "aquella figurilla femenina"– fue acometido por nuestro homenajeado, Ricardo Olmos, con la colaboración de Manuel Fernández-Miranda, hasta hacía poco Director General de Bellas Artes[1]. De manera paralela y aún a pesar del buen estado de conservación de la pieza ésta fue restaurada en el laboratorio del Museo Arqueológico Nacional, de Madrid, a cargo de María Sanz Nájera y analizada por Salvador Rovira[2]. Pronto volvió al Museo de Albacete, su nuevo hogar y allí sigue expuesta hoy en vitrina individual, con buena lógica museográfica, dada su excepcional importancia cultural e icono –de los varios que posee este museo manchego– de aquella cultura.

Pero el "objeto" de este modesto homenaje no es el timiaterio de la Quéjola, sino su *thesaurus*; y, de igual manera, el "objetivo" último, una necesaria rectificación interpretativa, por nuestra parte, en

1 Olmos y Fernández Miranda 1987.
2 Rovira 1995.

cuanto que los excavadores que continuamos. Nos referimos, en concreto, a una de las cuestiones más importantes entonces publicadas y que hoy, con la sabia perspectiva que da el tiempo, hemos sabido cuantificar mejor: no encontramos un *thesaurus*, fueron dos. Urge, pues, justificarnos y, para ello, no hay más remedio que hacer Historia y volver a los meses previos al inicio de las excavaciones.

Posiblemente inducida por llevar personalmente, uno de los que subscriben este texto, una década dirigiendo excavaciones relacionadas con el mundo ibero y, físicamente, en la provincia de Albacete –necrópolis de "El Camino de la Cruz"[3] y "LosVillares"[4]– Rubí Sanz me ofreció la posibilidad de acometer "otra excavación de urgencia". Salíamos, así, del habitual entorno de nuestra incipiente investigación ibérica –las necrópolis– para complementarlo con su otro ámbito también sagrado: el de sus santuarios. Nada hacía prever la irónica respuesta que nos iba a deparar el Destino en forma de evidencia arqueológica; como tampoco nos imaginábamos la llamada telefónica del, para nosotros entonces, Dr. Olmos. Con su habitual modestia, me comentó su interés en poder asistir al proceso de excavación dada la atracción que en él había despertado el estudio realizado acerca del timiaterio. Como no podía ser de otra manera, acepté gustoso su visita... en calidad de codirector de la excavación.

### *Los primeros pasos*

Los preparativos para aquel trabajo de campo, que ya realizamos de manera conjunta, estuvieron siempre caracterizados por la ilusión. Ilusión por trabajar juntos, sobre todo por nuestra parte; ilusión por encontrar un santuario ibérico que, presumíamos, iba a tener importancia pareja al timiaterio aparecido; e ilusión, por último, esta vez en lo que a nosotros se refiere, por poder consolidarnos en la "arqueología albacetense" y, ¡nada menos!, que de la mano del "famoso" Dr. Olmos. Íbamos a trabajar en una zona del todo desconocida para todos nosotros y había que generar una "adecuada infraestructura e intendencia" imprescindible –sobre todo para mí– como tarea previa al trabajo arqueológico propiamente dicho. Para aquellos lectores que hayan excavado –o sufrido– conmigo seguro que sabrán "calibrar", sobradamente, a qué me refiero. Cumplir aquellos requisitos hoy puede parecernos un problema menor pero, en aquellos años y en aquellas latitudes –valga como ejemplo– suponía, entre otras consideraciones, tener que desplazarnos todos los lunes, de madrugada, a "Merca-Albacete", situado a las afueras de la capital.

Ricardo, en su consustancial animosidad, estaba encantado por la posibilidad de ir a conocer la tradicional cocina albacetense con la que –de verdad– buena gente de San Pedro nos "amenazaba". Personalmente, como sabedor de su tradición vegetariana y conocedor de la cocina manchega sabía que ello no iba a funcionar bien... y opté, como comentábamos, por el semanal desplazamiento a las 4,30 de la madrugada, hacia Albacete, en busca... de abundantes y diversas remesas de frutas y verduras. De manera paralela, resolver la cuestión del alojamiento sí que resulto fácil. Alquilamos una casa-chalet que satisfacía nuestras comunes necesidades: amplitud, tranquilidad e integración en la vecindad "san pedrina".

Habíamos visitado ya varias veces el yacimiento con anterioridad al inicio de las excavaciones, tanto él como nosotros, acompañados por Rubí Sanz, siempre abierta a incorporar nuevos investigadores al estudio de la provincia y convertirlos en "usuarios adictos" a la infraestructura y biblioteca del museo; característica ésta que, envidiablemente conserva el Museo de Albacete y que no siempre se da en los colegas del Cuerpo de Museos. Sólo con recorrer la superficie del yacimiento se podía constatar una

3 Blánquez 1984.
4 Blánquez 1990; 1999.

infrecuente abundancia de fragmentos anfóricos, el hoyo practicado por aquel “aficionado” donde había aparecido el timiaterio, así como un muro en el extremo sur de la zona arqueológica de un grosor anómalo para una vivienda ibérica al uso. Parecía lógico, pues, pensar que nos encontrábamos ante un posible santuario ibérico.

Todo un texto paralelo sería comentar el tema de los obreros de la excavación: su contratación y la estrecha relación que pronto se estableció con ellos y que continuó más allá de los tres años de trabajos de campo. En menos de una semana de trabajo, formaban ya parte de esta familia de locos ilusionados y que, sin desmerecimientos de ninguno, bien podríamos encarnarlos en la persona –y personalidad– de Ubaldo: concejal de Cultura –sin paga– del Ayuntamiento, músico autodidacta, polivalente profesional y, fundamentalmente, una buena persona; vamos, un líder nato. Pero, como decíamos, ello nos desviaría del hilo conductor de estas páginas a caballo entre el reconocimiento científico al Dr. Ricardo Olmos y de recordatorio del inicio de una amistad más intimista y sincera de lo que nunca habríamos esperado; como luego sucedería con su posterior nueva discípula y posterior inseparable colaboradora, nuestra inefable Trinidad Tortosa, una amistad iniciada en un estudio de la madrileña calle Barquillo 15. ¡Cuántas vueltas da la vida!

Llenos, pues, de ilusión e hipótesis “tremendamente razonadas” empezamos la excavación de “La Quéjola” a principios del mes de julio de 1991, día de Santa Ester, como se decía antes y que en hebreo quiere decir “estrella”. Coherente con el hacer arqueológico de, hace ya, 23 años definimos tres cuadrículas de excavación: una, en torno al lugar de aparición del timiaterio; otra, donde afloraba el muro de construcción casi monumental y, por último, una tercera, en el extremo opuesto del área arqueológica. La ubicación de estas tres áreas de trabajo respondía, evidentemente, a la idea de poder contestar, arqueológicamente, a otras tantas preguntas urgentes por responder: contextualizar el citado timiaterio, interpretar culturalmente el único muro que afloraba en superficie e intentar delimitar el potencial santuario… y a ello nos pusimos.

Sin embargo, no había pasado, siquiera, la semana de excavación cuando paseando con él hacia la parte alta del yacimiento le dije: “Ricardo, creo que no tenemos un santuario, esto va a ser un puro poblado-almacén de ánforas y, lo mas tremendo, vamos a tener que excavarlo y estudiarlo porque es un poco tarde para echar marcha atrás”. Ricardo, en tan típico tic suyo, recogió el borde de su barba hacia los labios y me comento un lacónico –creó recordar bien– “¿tu crees?.. pues habrá que hacerlo”.

Sin embargo –de nuevo ironías de la vida– el, por coherencia, haber seguido la tarea iniciada nos permitió localizar ya en esa campaña y excavar por completo en la segunda (1992) un “espacio singular”, como antes se decía, que resultó ser un *thesaurus* de planta *in antis* fechable a inicios del siglo v a.C. Dado el avance producido en estas dos últimas décadas en el campo de la religiosidad ibérica muchos lectores podrán no sorprenderse pero, en su momento y por su contexto urbano, supuso –pensamos– una revolucionaria percepción de la religiosidad ibérica en aquellos años, para muchos, todavía concebida a través de “mirada” naturalista y, por supuesto, extraurbana. El peso de las excavaciones realizadas a principios del pasado siglo xx en los santuarios jiennenses de Collado de los Jardines y Castellar de Santisteban, unido a la característica falta de planificación en la investigación arqueológica española habían pesado mucho en el posterior desarrollo en este campo específico de estudio.

Mientras, en el “día a día”, fuimos descubriendo a Ricardo –para todos nosotros un científico de valía incuestionable– en su otra faceta como persona, llena de humanidad que, a nuestros bisoños ojos, nos era desconocida. Intelectualmente inquieto y siempre abierto a la discusión intelectual complemen-

taba su codirección con un poco de orden e intentando marcar tiempos de descanso; cuestión ésta que no venía mal a nuestras propias locuras, no sé si lógicas cumplidos ya los 34. Recuerdo muy bien, en este sentido sus esfuerzos porque yo descansara –al menos unos minutos– después de comer; vamos, la siesta, ¡yo, que nunca he dormido siesta! Literalmente me llevaba de la mano a mi cuarto para, así, asegurarse y luego ya él recogerse en el suyo... mientras yo, sigilosamente, volvía a salir del mío y pasear solo, encantado, a las cuatro de la tarde por las "soleadas" y manchegas calles de San Pedro. Una visión personal de La Mancha que siempre he llevado en mi corazón a raíz del inicio de mi excavación en Los Villares y que, aún a pesar de mi posterior arraigo en tierras andaluzas, nunca he olvidado por tantos motivos...

Junto con Ricardo, en la campaña de 1991 dejamos la planta de aquel espacio totalmente delimitado y al descubierto el muro caído de su fachada que, realizado con adobes, sellaba el lugar. Hicimos también una larga cata longitudinal paralela a la muralla, pues a ésta se había adosado el edificio, para saber si aquel derribo voluntario se había producido con la habitación una vez vaciada o si, por el contrario, cuando todavía estaba llena de sus enseres... y resultó ser lo segundo. Estaba claro, no habíamos encontrado un santuario, pero sí el *thesaurus* de un asentamiento urbano ibérico. Arqueológicamente, dirigió la cuadrícula otro amigo, "descubierto" no hacía mucho en las aulas de la UAM y que, también él, sigue hoy siendo parte de nuestras vidas, Carlos Comas-Mata.

Valorado, así, este espacio sacro de La Quéjola, como un *thesaurus*, tanto por su planta arquitectónica, como por el análisis constructivo y los elementos mueble en él aparecidos, de manera paralela, poco después, algunas de aquellas consideraciones quedaron ratificadas por el estudio edafológico acometido con el contenido de una de sus ánforas.

### *El estudio edalófico*

Importante para poder caracterizar de verdad el espacio interpretado como *thesaurus* era acudir –ya a inicios de los años 90– a procesos analíticos, tanto de los objetos encontrados, como de las tierras que los contextualizaban. Ello determinó acometer un estudio edafológico[5] de la tierra contenida en una, de las más de ocho ánforas aparecidas *in situ*, en la esquina noroeste del edificio y que conservaban hasta media altura original. Un estudio edafológico y granulométrico, tras un cuidadoso vaciado, que permitió diferenciar hasta seis estratos superpuestos. De esta manera, pensábamos, daríamos fiabilidad a las propias muestras y, con los resultados obtenidos podríamos ratificar –o no– la interpretación derivada de la excavación de campo. Es decir, que nos encontrábamos con un espacio sacro destruido voluntariamente por los habitantes del poblado, en el momento de su abandono, a causa de un peligro inminente. Como veremos, no andábamos descaminados.

La materia original del interior del ánfora sólo ocupaba la décima parte inferior de la pieza (en relación a su tamaño original cercano a los 60 cm. de altura media). Ello explicaba el que fragmentos de la boca del ánfora, así como algunos del cuerpo aparecieran a una distancia considerable en relación con la base de este contenedor industrial. Dichos restos del contenido debieron ser orgánicos, pues lo contrario habría dado indicadores diferentes en relación con la sedimentología de la tierra en los estratos superiores; tal y como puso en evidencia el análisis edafológico.

A su vez, la intensa bioturbación documentada en el estrato más inferior apuntaba a que esta potencial materia orgánica (original) había sido alimento de pequeños insectos y roedores; así se explicaba

5 Estudio edafológico encargado a la empresa *Arkeoceres* S.L: J.M. Gascó, J. Maier y V.M. Valdés.

la abundancia de "canales de lombrices, cavidades de pequeño tamaño y escasa compactación". Por último, la presencia de dos semillas carbonizas permitió defender la existencia de un ambiente anaeróbico, ambiente éste necesario para la carbonación natural de las mismas. La destrucción del edificio, junto con el paso del tiempo, propició la paulatina superposición, sobre esta original materia orgánica, de sedimentos superiores caídos: tapial y adobes de las paredes de la habitación, así como carbones de las potenciales maderas de la techumbre original del cuarto.

El estudio granulométrico del contenido del ánfora apuntaba una proporción muy elevada de componentes finos, en contradicción con el notable mayor grosor de la tierra del entorno así como de los niveles superiores de la excavación del edificio. De igual manera, los análisis edafológicos caracterizaron todos estos niveles como propios de "arcilla gruesa" y de sedimentación, propios de una disposición no alterada, lo que es coherente con la colocación vertical, *in situ*, de estas ánforas aparecidas dentro del *thesaurus*; tal y como hemos comentado.

La combustión testimoniada en los niveles superiores de tierra aparecida dentro del ánfora, coetáneas con la destrucción del habitáculo, a partir, primero, del incendio de su techumbre y, a continuación, del derribo de sus muros perimetrales, en función de la analítica realizada, no superó los 600/700° C. Ello lo podemos determinar, por un lado, por la ausencia de piedras fragmentadas en los zócalos de la habitación a causa del calor y, por otro, por la propia caracterización de las cenizas aparecidas. Ahora bien, centrándonos en el interior del ánfora, los carbones apuntaban una combustión incompleta, pues éstos no estaban reducidos a cenizas, sino apagados rápidamente ante una carencia de oxígeno en el entorno inmediato; esto es, dentro del ánfora. A su vez, un análisis microscópico permitió determinar la presencia de alquitrán, sustancia propia de atmósferas reductoras, lo que refuerza cómo la combustión en el interior del ánfora debió finalizar pronto a causa de una "escasa aireación". Por último, la carencia de erosión en estos carbones apunta cómo llegaron al interior del ánfora sin desplazamiento mecánico, y sin haber estado expuestos durante un largo periodo de tiempo a merced de los agentes atmosféricos.

De manera conclusiva podemos defender, pues, cómo la colmatación de aquellas ánforas ratifica –en la medida en que los datos de la analizada se pueden extrapolar al conjunto aparecido en la esquina noroeste del *thesaurus*– la interpretación argumentada por el proceso de excavación acerca del momento final del asentamiento y, con él, la del propio *thesaurus*. La ausencia de restos óseos en toda la parte excavada del asentamiento, tanto humanos como faunísticos, junto con la aparición *in situ* de objetos de notable valor –armas, cerámica griega, instrumentos agrícolas de metal– en el mismo espacio singular apuntan, como ya defendimos en su momento[6], a un incendio y destrucción voluntaria del asentamiento, por parte de sus originales pobladores y como respuesta a un inminente peligro que, por real, explicaría también el que no volviera a ser reconstruido con posterioridad.

Por terminar estas cuestiones analíticas también querríamos comentar algunas consideraciones acerca del original contenido de estas ánforas del *thesaurus*[7]. La no muy profunda disposición de los restos sólidos encontrados en su interior, así como el tipo de sedimentación documentada, aconsejan desechar que se tratara de un líquido –vino– y, más bien, defender algún elemento sólido, orgánico; posiblemente, fuera cereal como el aparecido carbonizado. Ello retoma, así, una ya larga discusión científica acerca de la reutilización de envases industriales para contenidos diferentes a los originales por parte de las poblaciones indígenas peninsulares. Dicho mecanismo está suficientemente atestiguado en cuanto la arqueología

6 Blánquez y Olmos 1993; Blánquez 1993 y 1996.
7 Blánquez 1997.

tradicional –de campo– echa mano de la, cada vez más desarrollada, arqueología analítica. Valga en este sentido, como ejemplo suficientemente representativo, el caso de las ánforas aparecidas –y analizadas– en el santuario orientalizante de Cancho Roano (Zalamea de la Serena, Badajoz) donde ánforas tipológicamente vinarias fueron reutilizadas, también en aquella ocasión, para almacenaje de cereal[8].

Ello, no obstante, no contradice la presencia de un ánfora vinaria púnica (de importación) dentro del propio *thesaurus*; como tampoco la presencia sistemática en todos los almacenes anfóricos excavados de una copa griega –*Castulo cup*– o la propia existencia de esta misma forma cerámica, guardadas de manera seriada, en la misma habitación. Es decir, no cuestionamos el carácter vinícola –sino también vitivinícola– del asentamiento, pero sí acentúa la complejidad interpretativa de este espacio sacro de La Quéjola.

*Algunas décadas transcurridas y mil pasos más por recorrer*

Poco antes de terminar la primera campaña de excavaciones Ricardo Olmos tuvo que volver a Madrid para atender sus múltiples trabajos detenidos por la excavación. Había que hacer una fiesta de despedida acorde con el afecto despertado entre todos nosotros. Fiesta en la que no era oportuno consumir oreja ni patitas de cerdo, ni apenas carne, ni tampoco alcohol –nadie es perfecto– ni considerábamos oportuno hacer pescado "a la sal" inmersos, como estábamos, a caballo entre San Pedro y Casas de Lázaro topónimos éstos muy bíblicos o evangélicos, pero alejados del mar. Había que actuar y con celeridad, de nuevo de madrugada, camino de "MercaAlbacete".

Creo que fuimos capaces de organizar el festejo gastronómico más digestivo, sano y vegetariano de mi vida: enormes bandejas con todo tipo de frutas tropicales (y también nacionales): piñas, kiwis, papayas, mangos, fresas y abundantes naranjas y mandarinas nacionales; puestos ya, teníamos que ser lo más refinados posible en el arte de Apicio. Las expusimos en sus más múltiples variedades que, en honor a la verdad, no eran muchas: en zumo, en gajos, en rebanadas, en macedonia regadas con abundante... almíbar, como no podía ser de otra manera. Personalmente, nunca me he levantado más sano de una "fiesta-orgía", como diría un personaje de Asterix, que en aquella ocasión.

Si durante la primera campaña de excavación pudimos contar con la inapreciable presencia de Ricardo, en la segunda, un año después (julio de 1992), sus múltiples trabajos le impidieron poder asistir, que no desinteresarse. Tampoco pudo volver en aquella ocasión Carlos Comas y continuó ya la excavación del *thesaurus* Lourdes Roldán. Un año después realizaríamos una tercera y última campaña, a caballo entre estudio de materiales y el desarrollo de una verdadera arqueología experimental con el levantamiento de muros de tapial para plantearnos cuestiones básicas de arqueología experimental como el tiempo de construcción del propio asentamiento[9], tecnología constructiva, etc. Campo éste en el que tanto se ha trabajado posteriormente. Pero eso, nunca mejor dicho, ya es otra historia.

Nuevos derroteros y nuevos espacios ocuparon nuestros trabajos de investigación pero, no casualmente, nuestra amistad con Ricardo fue a más. Coincidencias en congresos y viajes, charlas personales en su casa y por estos mundos, viajes en Italia, tropezones familiares que los dos hemos compartido, exposiciones posteriores que he comisariado y hemos recorrido juntos con Mari Carmen y Lourdes.., nos han forjado en lo que somos y en lo que nos queremos. Un camino que, evidentemente no ha sido ni es fácil, pero que merece la pena recorrerlo juntos. Revisando papeles, recordando la excavación y recordan-

8 Cubero 1993, 215 y ss.
9 Gracia 1998.

do lo con él vivido todos estos años me sorprende cómo, sagaces arqueólogos, no fuimos capaces desde el mismo inicio de la campaña de 1991 en La Quéjola reconocer la existencia de un segundo *thesaurus*: el regalo de su presencia y el tesoro de su amistad. Lo que decíamos: ¡mira que no descubrirlo antes!... había dos *thesauri* en La Quéjola.

Madrid - Viña del Mar, 2014

## *Bibliografía*

Blánquez Pérez, J. 1984: "La Necrópolis Ibérica de "El Camino de la Cruz", Hoya Gonzalo", *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses* 15, 93-108.

Blánquez Pérez, J. 1990: *La formación de la Cultura Ibérica en el Sureste de la Meseta (Estudio arqueológico de las necrópolis ibéricas de la provincia de Albacete)*, Serie I, Ensayos Históricos y Científicos 53, Albacete.

Blánquez Pérez, J. 1993: "El poblado ibérico de La Quéjola", *Pátina. Homenaje a D. Raúl Amitrano Bruno* 6, 99-107.

Blánquez Pérez, J. 1996: "Lugares de culto en el mundo ibérico. Nuevas propuestas interpretativas de espacios singulares en el sureste meseteño", *REIb. Revista de Estudios Ibéricos* 2, 147-172.

Blánquez Pérez, J. 1999: "Las necrópolis ibéricas en el actual territorio de Castilla-La Mancha", M. Á., Valero Téver (coord.), *Primeras Jornadas de Arqueología Ibérica en Castilla-La Mancha*, Toledo, 49-87.

Blánquez Pérez, J. 1997: "Las ánforas vinarias de La Quejola (San Pedro, Albacete), siglos vi-v a.C.", J. Blánquez y E. Gailledrat (eds. cients.) *REIb, Revista de Estudios Ibéricos* 4 y 5. Mesa Redonda Internacional *Las ánforas del área ibérica: zonas de producción y evaluación tipo-cronológica (ss. vi-iv a. de C.)*, 173-197.

Blánquez Pérez, J. y Olmos Romera, R. 1993: "El poblamiento ibérico antiguo en la provincia de Albacete. El timiaterio de La Quéjola (San Pedro) y su contexto arqueológico", J. Blánquez, R. Sanz y Mª.T. Musat (coords.), *Arqueología en Albacete. Jornadas de arqueología albacetense en la Universidad Autónoma de Madrid. Patrimonio Histórico. Arqueología* 6, Toledo, 85-108.

Cubero, C. 1993: "Estudio de muestras carpológicas del yacimiento de Cancho Roano (Zalamea de la Serena)", S. Celestino y F. J. Jiménez, *El palacio-santuario de Cancho Roano IV. El Sector Norte*, Badajoz, 215-224.

Gracia Alonso, F. 1998: "Arquitectura y poder en las estructuras de poblamiento ibéricos. Esfuerzo de trabajo y corveas", C. Aranegui (ed.), *Actas del Congreso Internacional "Los Iberos, principios de Occidente". Las estructuras de poder en la sociedad ibérica. Segvntvm Extra* 1 (31), Barcelona, 99-113.

Olmos Romera, R. y Fernández Miranda, M. 1987: "El timiaterio de Albacete", *Archivo Español de Arqueología* 60 (155-156), 211-219.

Rovira, S. 1995: "De metalurgia tartésica", *Actas del Congreso Conmemorativo del V Symposium Internacional de Prehistoria Peninsular. Tartessos 25 años después, 1968-1993*, Jerez de la Frontera, 475-506.

# *A Ricardo*

Teresa Cirillo Sirri
Stabia (Napoli)

Caro Olmos, per te che hai soggiornato a Castellammare di Stabia, il Vesuvio è una presenza familiare che ha accompagnato i tuoi studi e le tue ricerche: lo hai visto in ogni ora e in stagione, lo conosci come noi che viviamo (pericolosamente) alla sua ombra e a pochi passi dalle ville di Stabiae che, insieme con Pompei ed Ercolano, scomparvero sepolte dall'inattesa eruzione del 79 d.C. (Fig. 1).

Del Vesuvio e della sua immane potenza distruttiva hanno scritto poeti, romanzieri, cronisti e viaggiatori; io vorrei ricordarti la nostra "Montagna" scegliendo qualche verso di tre poeti che rappresentano la Spagna e l'Italia: Marco Valerio Marziale, nato in Spagna e vissuto in Italia, nella Roma della dinastia Flavia; lo spagnolo Martínez de la Rosa e l'italiano Giacomo Leopardi (Fig. 2).

Marziale è il primo poeta a descrivere liricamente la desolazione delle città e della campagna che l'inaspettato risveglio dell'ameno Vesuvio, ricco di frutteti e di vigneti, aveva sepolto eruttando lava, fango, cenere e lapilli:

> Hic est pampineis viridis modo Vesbius umbris,
> presserai hic madidos nobilis uva lacus,
> haec iuga quam Nisae colles plus Bacchus amavit,
> hoc nuper Satyri monte dedere choros,
> haec Veneris sedes Lacedemone gratior illi,
> hic locus Herculeo nominee clarus erat.
> Cuncta iacent flammis et tristi mersa favilla,
> nec superi vellent hoc licuisse sibi...

Nel 1830, dopo quasi un secolo dall'inizio dei lavori di scavo propiziati da Carlo III, Francisco Martínez de la Rosa visita Pompei e la mestizia che respira in quel luogo suscita il ricordo delle tante tragedie che si abbattono sui popoli.

Il Vesuvio, che si era risvegliato improvvisamente, aveva cancellato le tre ridenti cittadine che si stendevano ignare ai suoi piedi: Il vulcano aveva mietuto vittime, bruciato alberi e messi, abbattuto, case, teatri e templi.

Durante un soggiorno a Napoli, il poeta aveva lasciato la città, *madre de los placeres* e, percorrendo il "Miglio d'Oro" dove si allineano di fronte al mare, la Reggia di Portici e le sontuose ville della nobiltà, si ritrovò alla fine del breve viaggio in un altro mondo, nel malinconico silenzio delle strade e delle case deserte di Pompei, che conservano straordinarie testimonianze della vita quotidiana, dell'attività degli abitanti vittime del vulcano. Unico segno di una possibile rinascita, le piante di ginestra che fioriscono dorate, sui massi scuri della lava pietrificata:



Hallándome en la orilla encantadora
del mar Tirreno, la ciudad dejaba
madre de los placeres; y a Pompeya
la débil planta absorto dirigía.
Fuentes, jardines, quintas y palacios
a mis ojos brillaban; mas la mente
penetraba más hondo, y poco a poco
se iba estrechando el corazón. Las flores
entre la lava nacían; y esos pueblos,
hoy ricos , florecientes, ocultaban
otros pueblos felices algún día,
labradores sobre otros que ya fueron.
Llegaba al fin a divisar los muros
de la ciudad desierta; y ya anunciaban
que fue un tiempo morada de los hombres
los sepulcros que orlaban la ancha vía ...
Cruzaba lento las estrechas calles
sin huella humana; pórticos y plazas
sin un solo viviente; en pie los muros
desiertos de los hogares; y en los templos
sin víctimas las aras...y aun sin dioses...



L'Epistola elegiaca di Martínez de la Rosa richiama alla mente *La Ginestra* o *Il fiore del deserto* di Giacomo Leopardi, ultimo o penultimo canto del poeta, che, poco prima della morte, soggiornava in una villa costruita sulle prime pendici del Vesuvio, ospite dell'amico Ranieri. Riflessioni etiche e discorsi filosofici divergono nettamente nei due poeti: nel canto leopardiano predomina il pensiero che il caso fa nascere gli uomini che devono accettarla condannati, come sono, ad esistere.

Ma restano, in superficie, nei due canti, le concordanze delle visioni: il paesaggio desolato, "l'arida schiena" del monte, la "mesta landa" dove la "odorata ginestra" sparge i suoi "cespi solitari", "contenta dei deserti":

Qui sull'arida schiena
del formidabil monte
sterminator Vesevo,
la qual null'altro allegra arbor né fiore,
tuoi cespi solitari intorno spargi
odorata ginestra,
contenta dei deserti. Anco ti vidi
de' tuoi steli abbellir l'erme contrade
che cingon la cittade
la qual fu donna de' mortali un tempo[...]
Questi campi cosparsi
di ceneri infeconde, e ricoperti
dell'impietrata lava,

che sotto i passi al peregrin risona;
dove s'annida e si contorce al sole
la serpe e dove al noto
cavernoso covil torna il coniglio[...];
Or tutto intorno
Una ruina involve,
dove tu siedi, o fior gentile, e quasi
i danni altrui commiserando, al cielo
di dolcissimo odor mandi un profumo.[...]
Così dall'alto piombando,
dall'utero tonante
scagliata al ciel profondo,
di ceneri e di pomici e di sassi
notte e ruina, infusa
di bollenti ruscelli,
o pel montano fianco
furiosa tra l'erba
di liquefatti massi
e di metalli e d'infocata arena
scendendo immensa piena,
le cittadi che il mar là sull'estremo
lido aspergea, confuse
e infranse e ricoperse
in pochi istanti: onde su quelle or pasce
la capra, e città nove
sorgon dall'altra banda, a cui sgabello
son le sepolte, e le prostate mura....
l'arduo monte al suo piè quasi calpesta...

## *Referenze bibliografiche*

MARTÍNEZ DE LA ROSA, F. 1950: *Epístola al Duque de Frías...*, F.C. Sainz de Robles, *Historia y Antología de la poesía española*, Madrid, 915-16.
MARZIANO, M.V. *Epigrammaton Libri*, IV, 44;
MORONCINI, F., FOLENA, G. 1978: G. Leopardi, *Canti,* Milano, 633-648.

# *Apunte sobre Ricardo Olmos*

Luis Alberto de Cuenca
CSIC y Real Academia de la Historia

Conocí a Ricardo Olmos hace tanto tiempo que prefiero no pensarlo ni precisarlo. Debió de ser en aquel tiempo mítico que prefiere la T mayúscula como inicial, porque no entiende de relojes y se instala en el ámbito de unos prestigiosos y eliádicos comienzos. Simpaticé con él a primera vista. No parecía un sabio español, sino centroeuropeo, con aquella barba levítica que me retrotraía al período de entreguerras, e incluso a la Belle Époque, porque su físico me recordaba poderosamente al del inefable Toulouse-Lautrec (antes de caerse del caballo, cuando todavía sus fémures estaban en su sitio). Pero era un sabio español, de eso no cabe duda, y casi estricto coetáneo mío, con mi misma educación sentimental, forjada en el primer desarrollismo franquista y en la herencia mitológica de los viejos tebeos horizontales de Bruguera y de Valenciana, y, cómo no, en el viejo cine "de romanos" de Hollywood y de Cinecittà, ahora llamado *peplum* por los cursis, que solo utilizan el latín –lengua que desconocen de manera exhaustiva– con propósitos netamente espurios de innecesaria y vana pedantería.

Ricardo ha sido siempre un gran e infatigable lector. Cursó Filología Clásica, pero se dedicó a la Historia Antigua, que cuando es objeto de estudio por los filólogos resulta más intensa, más profunda, más sugerente. También ha realizado un importante trabajo de campo como arqueólogo, pero sin renunciar a la vertiente estética propia de un historiador del arte, que también lo es y en grado sobresaliente. Insisto en su faceta de lector aquí, porque el detalle de su biografía científica que he sentido como más próximo a la mía es el de responsable de una maravillosa sección en la *Revista de Arqueología* que tituló algo así como "La arqueología soñada" y que se prolongó en el tiempo por espacio de varios años. En esa sección Ricardo nos contaba sus experiencias de lector de novelas históricas, ambientadas en un período cronológico que se iniciaba en la prehistoria y llegaba hasta el mundo bizantino, pasando, cómo no, por los grandes imperios agrarios del Creciente Fértil y deteniéndose con morosidad en la Grecia y la Roma clásicas de sus entretelas, en cuyo universo conceptual se ha encontrado siempre como en su casa.

Era una fiesta estar sentado en mi despacho de Duque de Medinaceli, 6, y oír que Ricardo Olmos tocaba a mi puerta y entraba, portando un ejemplar de la *Revista de Arqueología* de ese mes (yo creo que la revista era mensual), ejemplar que me regalaba con generosa complicidad, pues bien sabía que iba a dirigirme como una flecha a la citada sección de "La arqueología soñada" en busca de sus preciosas glosas a las novelas que había leído últimamente y que referían su contenido a esa Edad Antigua que mi querido amigo Ricardo eligió como compañera perpetua de su vida científica y personal.

Por todo ello, y esperando que no tarde en ver la luz la recopilación de todo el material que publicó bajo ese onírico y sugestivo marbete, envío desde estas breves líneas al gran Ricardo Olmos el testimonio de mi admiración milenaria y de mi cariño irrestañable, y le pido que, en el momento de reunir ese material, recuerde que, como hablamos más de una vez, me haría muy feliz estampar mi nombre al final del prólogo de ese libro. Que así sea, maestro. Y que ambos lo veamos.

# *De Rome vers l'Europe. Lettre ouverte à Ricardo*

Michel Gras
Ancien Directeur de l'Ecole française de Rome

Ricardo,

Nous avons partagé tant de réflexions durant nos années romaines. Ta vision ouverte des rapports internationaux et des relations scientifiques et humaines, ton souci d'échange et de projection pour donner aux plus jeunes de nouvelles clefs pour comprendre le monde, me conduisent à partager avec toi, une fois encore, et en peu de pages, des réflexions qui reprennent en les prolongeant nos discussions romaines hélas brutalement interrompues.

Nous avons été ensemble à Rome avec la conviction d'être dans la capitale de l'Europe, de notre Europe, celle de la culture et du savoir. Avec le sentiment que ce n'était pas la vision traditionnelle. Etions-nous en avance? Ou sommes-nous en retard? Nous n'avons pas la prétention d'être visionnaires mais nous ne voulons pas passer pour des nostalgiques.

Nous avons signé dans le «salon bleu» du Palais Farnèse, une convention de travail pour travailler sur l'histoire de la Piazza Navona où jadis, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, Espagnols et Français s'affrontèrent. Ce faisant nous tournions le dos aux compétitions du passé pour regarder ensemble un avenir de collaboration.

Tu aurais sans doute voulu recruter pas seulement des Espagnols, ni moi seulement des Français mais des Européens, jeunes chercheurs animés d'un autre regard et voulant construire une autre histoire, faisant exploser les réflexes académiques frileux et contribuant à promouvoir des talents. Ne pas réserver les Allemands aux instituts allemands, les Britanniques aux britanniques, les Espagnols aux espagnols, les Français aux français. Aller au-delà des rencontres ponctuelles le temps d'un colloque ou d'un séminaire. Construire une relation durable et, progressivement, dessiner une autre identité pour les institutions – dont nous avions alors, *pro tempore*, la charge – et pour les autres: une identité européenne « ouverte » où les Européens seraient partout chez eux, et ouverts aux autres, qu'ils viennent du Sud ou de l'Est de la Méditerranée, ou de plus loin encore. Non pas pour ressusciter la Rome impériale et impérialiste, ou le *Mare Nostrum* mais pour contribuer à bâtir une Europe du savoir.

Nous avions, toi et moi, à la suite de certains de nos maîtres et de nos aînés, dépassé le regard condescendant sur l'Italie, regard truffé de clichés dont nous avions depuis longtemps compris l'injustice. Il fallait aller plus loin pour construire une Maison commune, Maison virtuelle sans aucun doute car personne ne songerait à détruire les instituts qui parsèment cette Ville, mais une Maison qui soit un laboratoire européen de la recherche en sciences humaines et en sciences sociales. Une institution, fédérative ou non, pour lier le passé au présent et aussi à l'avenir, pour apporter la contribution du savoir à la construction d'une identité européenne sans besoin d'arbitrages ni de traités puisque notre communauté scientifique est, depuis plus d'un siècle, internationale. En un mot, choisi par toi, il fallait « repensar » nos

institutions, non pour les refermer dans les frilosités nationales mais pour les ouvrir encore davantage, au niveau européen notamment sans oublier leur histoire, mieux en révélant toute leur histoire. Un rêve? Sans doute mais un rêve qui sera un jour réalité pour nos successeurs et pour la jeunesse qui a besoin d'être aidée, elle qui prend de plein fouet la crise des valeurs mais aussi des projets.

Car de jeunes talents, nous en avons rencontré tant, Ricardo, dans nos années de direction voire avant. Le souvenir du cher Xavier Dupré (1956-2006) est aujourd'hui encore une blessure ouverte et douloureuse pour nous, non seulement parce qu'avec sa disparition prématurée nous avons perdu un ami très cher mais aussi parce que Xavier, plus jeune que nous, symbolisait ce que nous attendions de la nouvelle génération : un engagement international ouvert, par-delà ce sens de l'hospitalité et de la courtoisie qui était le sien et que vous avez rappelé, Trinidad Tortosa et toi, citant le vers de Pétrarque « Per somma et ineffabile cortesia » pour donner un titre à l'hommage qui lui a été dédié.

Tant d'autres, motivés, travailleurs, volontaires, fréquentaient les bibliothèques de nos instituts sans forcément avoir de poste – encore moins de perspectives – mais avec la volonté d'acquérir du savoir. Le vieux monde de l'érudition que nous avons connu, celui de Félix Jacoby, est en train de disparaître car nos modèles et nos outils sont trop datés, nos références trop archaïques. Mais les talents sont là qui veulent s'exprimer. Je suis souvent resté songeur et ému devant les salles du Palais Farnèse remplies de lecteurs dont la plupart, je le savais, n'avaient pas de poste fixe. Aurions-nous eu, trente ans avant, une telle motivation dans le confort qui était le nôtre avec des postes de fonctionnaires à vie et alors que certains considéraient que tout leur était acquis, de droit divin? J'espère que oui, pour la dignité de notre génération.

Comme tu le sais, les plus grandes avancées sont nées de la guerre, du désastre du fascisme italien et des nouvelles dynamiques des années 1946-1948. Nous venions, quant à nous, à peine de naître mais sur le devant de la scène romaine il y eut alors des directeurs généraux italiens *illuminati* comme Ranuccio Bianchi Bandinelli et Guglielmo De Angelis d'Ossat, des directeurs d'institut et des intellectuels italiens engagés, voulant tourner une page terrible. C'était dix ans avant le traité de Rome mais, sur le plan culturel et scientifique, les esprits étaient prêts à créer autre chose, à ne pas revenir en arrière, aux sinistres années trente. Le statut quo n'était plus possible, il aurait été vécu comme une régression. Cette mémoire douloureuse a été alors, à Rome, un puissant levier de créativité.

Dans la Rome que tu aimais sillonner à pied, chaque quartier a ses instituts: Américains, Espagnols, Finlandais et Norvégiens sur le Janicule; Espagnols, Français et Polonais sur le Champ de Mars; Allemands, Français et Suisses sur les confins ou au cœur des *Horti*; Autrichiens, Belges, Britanniques, Danois, Hollandais, Roumains et Suédois dans la Valle Giulia ou à proximité. Egyptiens et Japonais sont là également. Seuls d'autres Allemands sont plus loin, les artistes dans la Villa Massimo ou les historiens sur *l'Aurelia antica*. Quant à nos amis italiens, ils sont partout dans cette ville, logiquement: par le nombre et l'implantation de leurs instituts, de leurs bibliothèques, de leurs musées et de leurs surintendances, ils sont le ciment de nos identités respectives même si les universités sont dans les périphéries. Un fil rouge relie donc des espaces de recherche et de formation à la recherche. On tourne un angle de rue, on monte un escalier et l'on passe ainsi d'un lieu de savoir à l'autre. Il faudra faire un jour un Atlas de cette Rome de l'esprit pour montrer que la bibliothèque Angelina est proche de piazza Navona, du palazzo Altemps mais aussi du *museo napoleonico*; que le palazzo Zuccari et le villino Strogonoff – qui encadrent la via Gregoriana et abritent la biblioteca Hertziana – sont proches de la Villa Médicis qui héberge l'Académie de France à Rome, proximité qui fait de ce coin de Rome un village consacré à l'histoire de l'art. Le palazzo Braschi, le palazzo de la Cancelleria, le musée Barraco où se trouve l'une des copies antiques du buste

de Périclès attribué à Crésilas – qui ornait la couverture de nos livres d'histoire –, sont un lien naturel entre piazza Farnese et piazza Navona. La Valle Giulia des instituts est encadrée par deux grands musées, celui, étrusque, de la Villa Giulia et le musée d'Art moderne. Si l'on pense que l'ICCROM (*infra)* jouxte le Ministère italien chargé des biens culturels, installé dans l'ancien *Ospizio di San Michele* à la construction duquel travailla au XVII[e] siècle le grand architecte Carlo Fontana, au fond du Trastevere et face à l'Aventin, on voit qu'il y a dans cette Rome plus qu'un Quartier Latin. Tu as travaillé toi-même non loin de la Bibliothèque Casanatense, partie du grand « Collegio romano » des Jésuites puis siège un temps du Musée Pigorini. Quant à moi, en quelques minutes, j'atteignais aussi la bibliothèque Vallicelliana, et nous étions tous deux proches de *l'Enciclopedia italiana* et du siège de l'ANIMI (*Associazione nazionale per gli interessi del Mezzogiorno d'Italia*) fondée par Umberto Zanotti Bianco après le tragique tremblement de terre qui détruisit Messina et Reggio di Calabria en 1908.

Tous ces instituts ne sont pas nés en un jour et sont le fruit d'une longue histoire, comme tu le sais. L'ancêtre, toujours vaillante, est l'Académie de France à Rome fondée par Colbert en 1666. Puis il y eut le long – mais trop court – épisode de l'Institut de correspondance archéologique fondé en 1829 avec des Italiens, des Allemands, des Français. Si les Allemands en prirent progressivement le contrôle c'est la guerre de 1870 qui fit exploser ce modèle innovant, européen avant l'heure. La Real Academia de España en Roma en 1873, le Deutsches Archaologisches Institut de 1874, puis l'Ecole française de Rome en 1875 (après une phase préliminaire dès 1873) et *l'Istituto storico* auprès du Forum austriaco di cultura en 1881 ouvrent une autre phase. Phase marquée par l'arrivée d'autres instituts, en particulier l'Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma en 1910 et, la même année, la Deutsche Akademie de Villa Massimo. Au même moment, la British School se met en place (1901 puis 1912) après le Deutsches Historisches Institut (1888), l'American Academy et l'Institut historique hongrois « Fraknoi »(1894), enfin le Koninklijk Nederlands Instituut en 1904.

Les deux guerres mondiales seront, à chaque fois, suivies par une nouvelle floraison d'instituts comme de nouveaux anticorps pour resserrer les liens de la science internationale après les clivages sanglants: après 1918 naissent la Biblioteca Hertziana (1920), les instituts roumain (1922), suédois (1925), polonais (1927), enfin belge (1939); après 1945, les instituts suisse (1947), finlandais (1954), danois (1956), norvégien (1959). Enfin les Tchèques arrivent en 1994. Des pays sans institut, comme la Croatie et la Slovaquie sont par ailleurs bien présents dans la Ville grâce à l'action culturelle active de leurs ambassades.

On assiste ainsi à une construction progressive d'une Europe romaine dans les domaines de l'archéologie, de l'histoire, de l'histoire de l'art et de la création culturelle. Les deux dimensions, culturelle et scientifique, se complètent harmonieusement même si elles demandent des stratégies différenciées. Les ambassades sont, selon les cas, tutelles administratives ou protectrices et observatrices attentives. La présence à Rome de deux ou trois représentations diplomatiques (auprès de l'Italie, du Saint-Siège, de la FAO) accentuent la puissance et l'efficacité du dispositif. Enfin, Rome abrite depuis 1956 le siège de l'ICCROM (Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels), organisation intergouvernementale (OIG) dont la mise en place fut la conséquence de la Convention de La Haye (1954) de l'UNESCO pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé. Une fois encore, c'est la tragique leçon de la guerre qu'il s'agissait de tirer. L'Espagne adhère à l'ICCROM dès 1958. Le choix de situer le siège de cette institution à Rome, l'année même de la signature du Traité de Rome (1957) montrait que le passé de cette Ville avait valeur de symbole. Rome devenait, un temps, capitale politique de l'Europe mais aussi, plus durablement, capitale du monde des biens culturels.

Modèle dépassé que celui de ces centres et instituts dispersés? Sans doute par certains aspects et on serait plus dans la norme si l'on arrivait par métro devant un grand *building* de 10 étages où tous ces beaux livres et ce beau monde seraient rassemblés... Il faudrait seulement trouver l'étage et se méfier de la climatisation. L'informatique, qui annule les distances, permettra un jour de faire de ce gigantesque puzzle un outil moderne sans pour cela abandonner tous ces lieux chargés d'histoire. Espérons que nos décideurs comprennent que l'informatique et la digitalisation des livres (souhaitable) ne dispensent en rien d'avoir des lieux, des lieux d'étude car la sociabilité est un élément essentiel de la vie scientifique et les postes électroniques les plus raffinées ne remplaceront jamais les discussions dans les salles de bibliothèque qui se vident progressivement le soir. Un tel tissu de rencontres ne dispense pas d'avoir de grandes bibliothèques performantes comme la Bibliothèque nationale de France qui, à Paris que tu as tant fréquenté, contribue à faire revivre un quartier naguère abandonné ou comme la Bibliothèque d'histoire de l'art et d'archéologie qui va s'ouvrir rue de Richelieu dans les anciens locaux de la Bibliothèque nationale et face à l'Institut national d'histoire de l'art de la rue Vivienne. Ces différentes échelles pour accéder au savoir sont indispensables et les opposer serait stérile.

Chacune des institutions évoquées ici participe largement à la formation, à la recherche de son pays d'origine permettant à de nombreux jeunes de venir, avec des statuts différents, pour des séjours à Rome allant de un mois à deux ou trois ans. Une statistique précise permettrait de se rendre compte du formidable mouvement de jeunes chercheurs que ce dispositif fait circuler à travers l'Europe et pas seulement. Ce sont des centaines de doctorants et de post-doctorants, voire plus, qui passent chaque année par Rome avec un séjour qui, le plus souvent, va les marquer pour la vie. Ici ils rencontrent leurs équivalents italiens. Par-delà les rencontres plus ou moins durables et les « mariages mixtes » – qui ont commencé dans ce pays avec l'arrivée des Grecs en Campanie au milieu du VIII$^{e}$ siècle avant J.-C., comme tu sais, et dont nous connaissons toi et moi tant d'exemples –, cette circulation intense permet à des générations successives de réécrire, de manière moderne, les expériences des voyageurs du Grand Tour qui contribuèrent à créer l'Europe moderne des Lumières. Il s'agit maintenant de donner à cet ensemble d'actions cohérentes mais souvent parallèles une coordination et une convergence plus fortes ; nous en avons parlé souvent ensemble. Depuis Bruxelles, cette intense politique de formation et ce *melting pot* de la science et de la culture n'a pas encore une forte visibilité alors que cela correspond pleinement à la mobilité politiquement voulue par la Commission européenne et dont *Erasmus* est la manifestation la plus connue.

Rome est la ville où cette bienfaisante prolifération d'instituts est particulièrement intense. Toutefois, à Athènes et à Madrid, à Istanbul et au Caire, à Rabat et à Tunis, à Beyrouth, Damas et Jérusalem, existent aussi des instituts étrangers. Ce sont les ferments pour une Méditerranée et une Europe plus solidaires, plus ouverte à la circulation des idées et aux échanges intellectuels et humains permettant à la fois l'affirmation de valeurs communes et le respect des autres.

Cher Ricardo, en jetant les bases pour un nouveau siège romain de l'Escuela, non loin de la colonne Trajane, et proche à la fois du palazzo Colonna, du palazzo de Roccagiovine et du palazzo Valentini, qui furent aux XVIII$^{e}$ et XIX$^{e}$ siècles des sièges diplomatiques, tu as – magnifiquement et avec éclat – montré la nécessité de repenser l'action des instituts étrangers et leur rôle dans la Ville. Si le projet connaît une pause, pour raison de la crise que nous subissons tous, je ne doute pas qu'il soit repris sous une forme ou une autre. Mais d'ores et déjà il nous a donné à nous tous, tes collègues directrices et directeurs de l'époque, une ambition dépassant les rigueurs conjoncturelles.

Merci de ce souffle que tu as fait passer parmi nous et du sens donné à nos engagements romains.

## *Bibliographie*

Domingo, Bl., Gorostidi, D. e Ribaldi, R. (éds.) 2007: *Per somma et ineffabil cortesia. Textos en recuerdo di Xavier Dupré,* Roma.

Gras, M. (textes réunis par) 2010: *«A l'école de toute l'Italie». Pour une histoire de l'Ecole française de Rome,* Roma.

Gras, M. et Poncet, O. (dir.) 2013: *Construire l'institution. L'Ecole française de Rome 1873-1895,* Roma.

Olmos, R., Tortosa, T. y Bellón, J.P. (eds.) 2010: *Repensar la Escuela del CSIC en Roma. Cien años de memoria,* Madrid.

# *Roma, Ricardo*

Cristina Jular Pérez-Alfaro
IH-CCHS, CSIC

Me hizo un arroz con verduras. Lo preparó, conmigo delante, en la acogedora cocina de su casa, partía zanahorias y *carciofi* mientras me hablaba de las cosas iniciadas y de un montón de ideas más para el plan de actuación (y de renovación) de la Escuela de Roma en el que Trini y él llevaban meses ya trabajando. –*No será fácil, Cris; esto es muy exigente pero, ya verás, qué interesante*.

Debo decir que toda aquella mañana había estado apurada: era domingo, me daba corte que fuera él el que tuviera que pasarme la llave del alojamiento, mi maleta tardó más de hora y media en aparecer en la cinta de Fiumicino y sabía que Ricardo me estaba esperando en la Escuela; no tenía aún *telefonino* y no sabía cómo avisarle para disculparme por el retraso; llegué por fin, muchísimo más tarde de lo previsto, sintiendo que podía haberle "fastidiado" su mañana pero, en un pis-pas, el disipó cualquier molestia: su afable mirada y su, "venga, vámonos" inició un recorrido extraordinario que, cómo no, tenía que empezar en el *Pantheon*. Pero, qué digo en el *Pantheon!*, empezó en las *Madonnelle* de los edificios que cruzábamos, en las placas de las calles y los mensajes del *comune*, en los restos de arcadas, pilares y bóvedas incrustados por todas partes, en los *gatti* y en los mismos *sampietrini*... Cualquier pequeño elemento, en aquel corto trayecto de via di Torre Argentina a via Fratina, cobró para mí al escucharle tanta fuerza como la abrumadora presencia del *Pantheon*; en aquel primer paseo, que viví como un auténtico regalo, percibí con toda claridad que estimular la capacidad de observación, abrir la mirada, y, desde luego, sentir emociones iban a ser prácticas de mi quehacer cotidiano.

Acudí muchas más veces al *Pantheon,* yo sola algunas, con Fer cuando él pudo, muchas veces más en comandita. Lo hicimos, desde luego, cuando nevó en Roma –sí, nevó en Roma– y nosotros, respondiendo a llamada de Ricardo-pregonero, corrimos, todos juntos, a ver la nieve caer por el óculo; tal fue el acontecimiento que la prensa tuvo que contarlo, los jóvenes investigadores acertaron aún más al dejar sus imágenes –sus miradas– en un excelente calendario. Creo incluso que durante cuatro años, al convertir esos pocos metros en rutina de propuestas a amigos y colegas, he intentado copiar aquel inicial y sostenido entusiasmo; por eso también, no podía ser de otra forma, los casetones del *Pantheon* forman parte de la imagen gráfica del portal web de la EEHAR; aunque aparezcan ocultos a otras distintas, o descuidadas, miradas, el mensaje –y el calendario *of course*– permanecen vivos en aquel espacio, al menos en el *ciber* que alberga centenares de retazos de nuestra actividad en Roma[1].

1 La página web que creamos para la difusión científica, http://www.eehar.csic.es/, sigue de momento estando operativa, aunque es usada ahora como mero tablón de anuncios sin incrementar contenidos en el resto de secciones, desvirtuándose, pues, su versatilidad y abandonando, qué lástima, las aplicaciones dinámicas y participativas. El calendario puede aún bajarse,




Fig. 1. Pantheon.

Trabajamos mucho, en Roma y fuera de Roma, para la Escuela del CSIC en Roma. No fue fácil, sí exigente y, sin duda, importante. Hoy no sabría entenderme sin considerar esa experiencia transformadora; quizás por eso viajo con maleta pequeña, reservo el tacón para los suelos lisos, uso el WhatsApp cada vez más y me reconcilio lo antes que puedo con aquel granito de arroz que se queda duro en medio de un animado festival de verduras. *Purtroppo* uno nos sigue atragantando.

Quizás te dé alegría, Ricardo, saber con qué viveza recuerdo tu emoción en la biblioteca de los Lincei, en la Casanatense o en el archivo de Parma; quizás te alegre saber que la *Guía eehar para el joven investigador de humanidades en Roma* se hizo realidad en la web[2], antes de volverme a España; que, en el momento en que escribo estas líneas está ya abierto un nuevo portal, *Documentos y Herramientas para el estudio del Archivo Secreto Vaticano* (http://www.docasv.es/) con información sobre 2.000 documentos y dos libros editados, también *Guías* de ayuda, una para época medieval, otra para moderna con un tercer

en distintas resoluciones, desde el enlace http://eehar.csic.es/noticias/ también los cuatro números editados de la revista *Noticias eehar*, desde http://eehar.csic.es/publicaciones/revistas.htm

2 Se trata de una *Guía de Introducción a las Bibliotecas y Archivos de Roma* con información básica sobre unas 90 instituciones romanas. Concebida para ser fácilmente actualizable y con participación externa, forma parte de los canales Web 2.0, proporcionados al pie de la web que incorporan otros materiales como el fotográfico (Picasa) o vídeos (YouTube) enriqueciendo el historial de lo realizado por el que llamamos "equipo eehar 2006-2011" (cuya autoría y fichas personales no son hoy visibles); se accede a ella directamente desde el enlace http://www.eehar.csic.es/guia/.

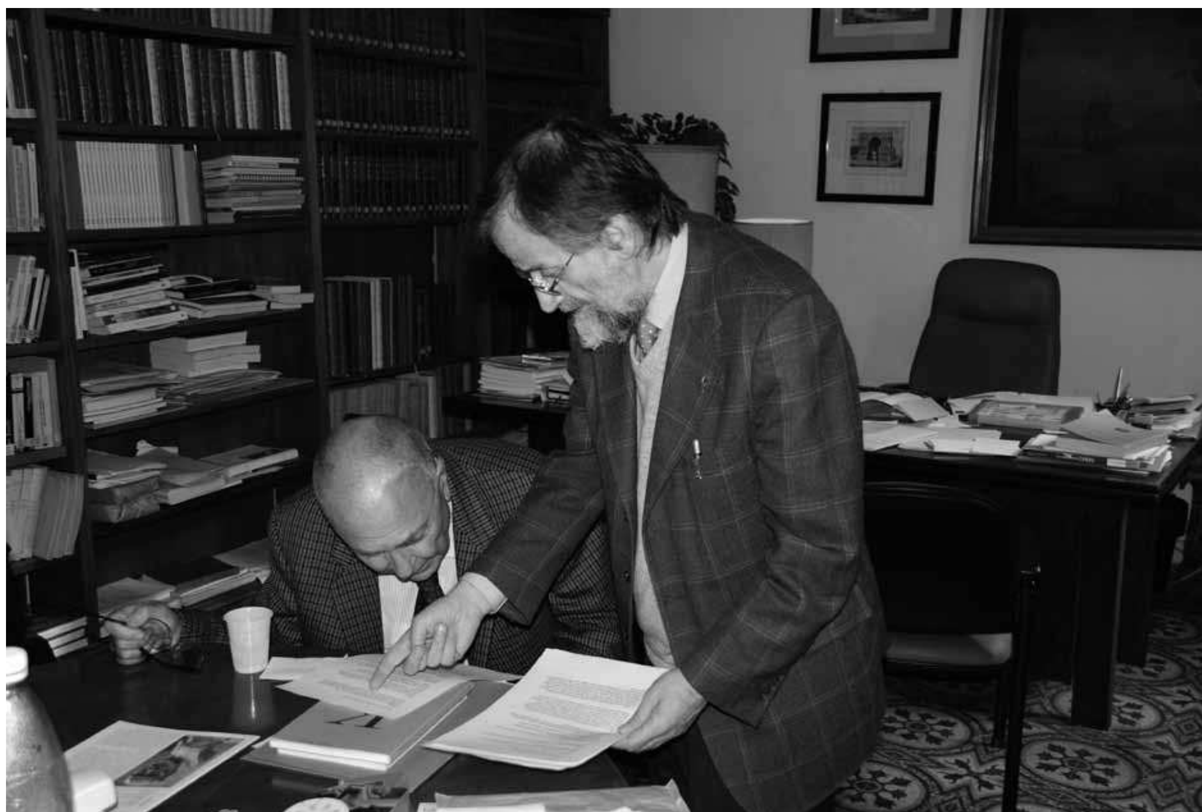


Fig. 2. Ricardo.

trabajo en curso de realización sobre fondos documentales contemporáneos[3]; que el proyecto *Scripta manent*, que ahora coordino, plantea cuestiones de historia comparada y cuenta con dos doctores italianos y con investigación en la Ambrosiana de Milán y en ese, tan difícil, ASV que convocó desde su apertura a tantos profesionales en Roma. Quizás te guste menos saber que no he conseguido amar a los gatos, que sigo entregando tarde mis textos y que me sigo enfurruñando cuando al dar la mano a un *prefetto* de las casas pontificias, u otras, se le escapa aún girar la suya para que le bese el anillo.

Sé que Ricardo no es persona sensible a las lisonjas, que se azora y corta rápidamente lo que le suena a piropo, siempre más atento al contenido que al oropel. Pero sé también que sólo seré sincera si digo que me parece un hombre sabio, que lo aprecio como un humanista en el sentido tan certero como evocador de esa palabra. En abierto contraste con otros colegas, hay dulzura y generosidad en su inteligencia, y algunos, muchos, hemos tenido la suerte de integrar esta *su* riqueza en *nuestra* vida.

Es tanto, realmente tanto, lo compartido –y, cómo no, lo vivido también en soledad o dentro de una, no siempre cómoda, autocrítica– que no me resulta fácil componer estas notas, de no ser que me ayuden a expresar una única idea: –*Gracias, Ricardo.*

Y gracias Trini, *ci mancherebbe*...

3 Beolchini *et alii* 2014; Pavón Ramírez *et alii* 2014.




Fig. 3. La EEHAR en cifras, Septiembre de 2011.

# Bibliografía

Beolchini V. y Pavón Ramírez, M. / Díaz de Durana, J.R. y Jular Pérez-Alfaro, C. (coords.) 2014: *Dentro del Archivo Secreto Vaticano. Guía para la investigación a partir de documentos sobre el País Vasco. Época Medieval (1198-1458)*, Vitoria.

Pavón Ramírez, M. / Porres Marijuán, R., Fortea, J.I., Truchuelo, S. y Díaz de Durana, J.R. (coords.) 2014: *Dentro del Archivo Secreto Vaticano. Guía para la investigación a partir de documentos sobre el País Vasco. Época Moderna (1458-1830)*, Vitoria.

# *Querido Ricardo (muy Ricardo mío)*

Adrienne Lezzi-Hafter
Akanthus-Verlag, Kilchberg - Zürich

Der gemeinsame Nenner unserer archäologischen Lebenswelten heisst Kuba.

*Mein* erstes Mal fiel in den Februar 1979, als Joaquín Gumá Herrera, Conde de Lagunillas, noch lebte. Darüber habe ich berichtet, auch darüber, dass ich für meinen 1989 gegründeten Akanthus-Verlag als erstes Buch die Vasensammlung Lagunillas vorlegen wollte[1].

## *Patria o muerte*

Alles oder nichts. Dieses Motto muss ganz tief in einem verankert sein; dies allein hilft, wenn man die Insel bereisen will.

Ich hatte seit meinem ersten Aufenthalt 1979 vom Tod des Sammlers gehört, aber auch davon, dass ein gewisser Ricardo Olmos, dank eines hispano-kubanischen Kulturabkommens, ein ganz ähnliches Projekt vorhatte. Dass Olmos öfters nach Basel komme, um sein Land beim *LIMC* zu vertreten. Meine Erinnerung lässt mich im Stich, wer uns die Verbindung herstellte; ich vermute, es war Herbert A. Cahn. Du wirst es mit wohl eines Tages sagen können.

Wir sprachen uns ab, tauschten unsere Daten aus und los ging es. November 1988. Du flogst direkt von Madrid aus nach Havanna; ich machte den Umweg über New York, von wo es bekanntlich keinen Direktflug nach Havanna gab. In Mérida der Zwischenhalt. Unglücklicherweise lautet die Abkürzung für Mérida und Miami, die gross auf den Kofferetiketten prangten, sehr ähnlich: MID und MIA. Das Gepäck blieb in Miami. So wartete ich, es war schon recht spät, vergeblich auf meine Koffer, einen für Kleider, und viel wichtiger: einen für Fotolampen, Stative, Hintergrundpapiere, Filme und die Kamera. Tief durchatmen. Der Mann von *Lost and found* war solche Sachen gewohnt, trotzdem entfuhr ihm ein ungehaltenes *that it really had to be yours*! Ich solle ihm doch so bald als möglich von Kuba aus den Hotelnamen in Havanna bekanntgeben, bis dann könne er mir sagen, wie ich zu meinen Koffern komme. Da ich aber, wie auch Ricardo selber, den Namen des Hotels, das von den Museumsleuten gebucht worden war, nicht kannte und es damals keine Handys gab, war ich aufgeschmissen. Wie ich auf der Rückreise erfuhr, liess er das Gepäck von einem Bekannten noch am selben Abend nach Mexico City mitnehmen, der es, weil alles bereits geschlossen, unter den Schalter der *Mexicana* stellte und es Gott empfahl. Später sollten sie einem Flieger nach Havanna mitgegeben werden, welchem, würde ich am Telefon erfahren.

1 Lezzi-Hafter 2010). Zu berichtigen: S. 26, r. Spalte, 2. Absatz: anstelle von 1980: 1988 und S. 28, r. Spalte, 5. Zeile: anstelle von In der: Die.

Mit drei Stunden Verspätung traf ich anderntags in Havanna ein. Kein Ricardo, kein Hotelname. Geduld.

Du, Ricardo, warst zur Zeit am Flughafen, erfuhrst von der Verspätung und kamst nochmals im Museumsauto zurück, in Begleitung von Rodolfo, dem PR-Mann des Museums. Welch' eine Erleichterung! Ich erzählte von meinem Missgeschick und dass ich dringend Mérida anrufen sollte. Geht nicht, meinte der Kubaner lakonisch, die Zentrale ist vor zwei Wochen abgebrannt. Es wäre am besten, wir führen als erstes ins *Havana Libre*, dem Hilton alter Zeiten, dort gäbe es einige Telefonkabinen. Gesagt, getan. Wir nahmen uns eine Nummer und da sie noch in weiter Ferne lag, gingen wir auf einen Kaffee. *Hola Ricardo*, rief plötzlich ein Mann und ergriff Dich an den Schultern. Orlando Lübbert und Du hattet Euch in Berlin in einem Sprachkursus für Deutsch kennen gelernt. Er arbeite an der *Escuela de film*; wir sollten ihn doch besuchen kommen, nicht aber am Donnerstag, vielleicht könne man den Museumswagen nehmen, sonst werde es schwierig. Er sei dort Lehrer für Dokumentarfilme.

Am schliesslich zustande gekommenen Anruf nach Mérida erfahre ich bloss die Flugnummer, nicht die Ankunftszeit. Rodolfo kennt die Tricks. Das Büro der *Mexicana* ist bereits geschlossen, eine Frau mit Putzzeug bewegt sich zwischen den Tischen. Aufmachen kann sie nicht. Da schreibt er die Flugnummer und die Frage auf ein Stück Papier, hält es ans Glas; die Frau notiert sie sich, kann irgendwo die Ankunftszeit herauslesen und hält sie uns ihrerseits ans Fenster. Wir danken.

Am Sonntagmorgen dann erneut zum Flughafen. Kurz zuvor hatte ich Polanskis *Frantic* gesehen, der von einem auf dem Gepäckband verwechselten Koffer und seinen Folgen handelt; den Film nachzuerzählen dauerte so lange bis die Reihe an uns kam. Da standen sie, die zwei guten Stücke – mit allem drin!

Im Hotel Lincoln die winterliche Kleidung gegen leichtere ausgetauscht und uns auf Erkundung der Altstadt gemacht, die am wasserumtosten Malecón endete. Am meisten fielen uns in den Hauseingängen die zu baumdicken Bündeln zusammengebundenen Elektrokabel auf, die irgendwo von draussen durchs Treppenhaus in die oberen Stockwerke der relativ niedrigen Häuser führen. Natürlich faszinierten die grossen amerikanischen Oldtimer der vierziger und fünfziger Jahre, die schwarze Auspuffwolken verbreiten. Im *Palacio del Capitán General*, der das historische Museum beherbergt, ist neben schönen alten Interieurs der Sturz der Amerikaner dargestellt: Da steht ein riesiger Thron mit rissigem Leder, auf einer Armlehne ein rosa Telefon installiert, darunter eine Kiste ausgetrunkener Coca Cola-Flaschen. Rund um den leeren Stuhl liegen gestürzte Büsten amerikanischer Potentaten, vermischt mit Shell-Lampen und anderen dazu passenden Dingen. Vom Innenhof, bepflanzt mit alten *palmas reales*, sah man in graurosa Wolken vor verblassendem Himmel und darüber stand ein zum Greifen naher Vollmond.

## *Maravilla de trabajo*

Über die fünf Tage Arbeit im *Museo de Bellas Artes* habe ich ebenfalls schon berichtet[2]. Die Räume der Sammlung Lagunillas wurden gerade neu gestrichen, die Vasen standen Bauch an Bauch in Seitenräumen und konnten so einfacher in die Hand genommen werden. Nicht ganz überraschend fielen die Fotolampen schon gleich zu Beginn aus, weil in Kuba nicht die bei uns übliche 220V, sondern die amerikanischen 110V Stromspannung geliefert wird. Aber der Museumselektriker wusste dies zu

2 S. Anm. 1

richten. Während Du, Ricardo, deine Manuskripte anhand der Originale nochmals durchsahst, machte ich mit Hilfe von Juan Carlos die Aufnahmen in Farbe und Schwarzweiss. Rund zwanzig Vasen pro Tag schafften wir. Wir lernten den Restaurator Durán, den Museumsphotografen Chao und den Historiker Ernesto Cardet kennen, der die Papiere der Sammlung verwaltet. Wir machten unsere Aufwartung bei der obersten Denkmalpflegerin Marta Arjona, die unsere Projekte, eines für ‚Europa', das andere, vollständigere für Kuba absegnete. Auch María Castro, die wohl einzige, an der Humboldt-Universität Berlin ausgebildete klassische Archäologin Kubas jener Zeit, kam vorbei; wir besprachen ihr Einbinden in unsere Projekte, weil ihre Thesis bereits von den Lagunillas-Vasen handelte; leider ist nichts daraus geworden.

### *Bocaditos y Mojitos*

Essen war keine einfache Angelegenheit. Unsere kubanischen Kollegen brachten *Bocaditos* ins Museum mit; die Abende verbrachten Du und ich im Hotel: Erst einen Tisch bestellen. Winterkleider anziehen, denn der Essraum war mit einer Wand füllenden Klimaanlage versehen, die laut ratternd ihren Auftrag mehr als gut erfüllte. Die Kellner machten sich jedes Mal lustig über uns – wir kämen doch, ich zumindest, aus einem kalten Land und da trüge ich einen dicken Pullover?! Die weiblichen Gäste um uns herum zeigten stoisch ihre schimmernden Schultern. Dann ging es ans Bestellen: Aus der Karte, wenn sie denn nach langem Palaver zwischen den Kellnern gebracht wurde, ein Gericht ausgelesen, lange gewartet – nein, das Gewünschte gäbe es heute nicht, lange gewartet, schliesslich irgendwann spät in der Nacht doch noch etwas zwischen die Zähne erhalten. Aber viel geredet, etwa über Deine Begeisterung für Antikenromane, die ich in anderen Beispielen mit Dir teile.

Einmal haben uns der Vizedirektor des Museums, Alejandro Alonso und Rodolfo in den *Parque Lenin* etwas ausserhalb der Stadt eingeladen: Ein seit der Revolution auf kahlem Gelände neu angelegter Park mit künstlichem See, Bambuswäldchen, Vergnügungs- und Belehrungsmöglichkeiten. In einer Senke das Restaurant *Las Ruinas*, das ohne Fenster auskommt. Kubanischer Gesang zu einem *Mojito*, schliesslich erlesener Fisch und Projektgespräche.

Auch die andere Seite haben wir gesehen: Ernesto Cardet lud uns zum Nachtessen in das Haus seiner Familie ein. Das muss ein aussergewöhnlicher Anlass gewesen sein: Schon dass das Familienauto zur Anfahrt und Rückfahrt genügend Benzin (mit zugeteilten Coupons) im Tank hatte! Das Haus liegt in Miramar, der ‚guten' Wohngegend Havannas, wo wir kurz beim ehemaligen Haus von Lagunillas anhielten, das beinahe hinter riesigen, von Luftwurzeln umstandenen *Laureles* verschwindet. Im schönen, von mehreren Generationen bewohnten, nur noch seltenen Privathaus der Cardets empfing uns die ganze Familie. Den grossen, mit einem Damast-Tuch belegten Tisch hatten Mutter und Tochter reich gedeckt: Porzellan, geschliffene Kristallgläser mit Goldrändern, Silberbesteck und Stoffservietten, in der Mitte, von Blumen umgeben, ein schreitender Fasan aus Silber, der alles beherrschte. Darum herum die Familie und ein Nachbar, sicherlich ein Dutzend Personen. Es gab erst mit Salz getrocknete Bananenscheibchen, in Knoblauchteig gebratenes Gemüse, Pumpkin-Schnitze und Früchte, die man hier zu Beginn isst. Gefolgt von einem süsslichen Auflauf aus Hühnerfleisch und einem Spaghettikuchen, der Salat wurde in Halbmondtellern dazu gereicht. Als Abschluss der obligate *Heladito*. Nur der bulgarische Wein war nicht wirklich geniessbar. Die nicht essbaren Ingredienzen dieses Festessens waren unvergängliche Zeugen vergangener Zeit; Wände, abgegriffene Stuhllehnen oder Lampenschirme hingegen sprachen von eklatantem Mangel an Farbe oder gar Seide – allein eine Glühbirne zu finden, sei ein Problem, von

der *compra de la comida* gar nicht zu reden. Weiss Fidel, wo sie all diese Köstlichkeiten aufgetrieben, welche ererbten Nippsachen für den Abend hatten daran glauben müssen!

## *Orlando y los alemanes*

Wir waren mit unserer Arbeit im Museum so gut wie fertig, und das Museumsauto samt Chauffeur wäre zur Verfügung gestanden. Aber es war Donnerstagabend, an dem Tag, von dem uns Orlando ausdrücklich abgeraten hatte. Du entschiedest, den Ausflug dennoch zu riskieren. Gegen vier Uhr nachmittags fuhren wir westwärts nach *San Antonio de los Baños*, zur *Escuela de film*. Beim Eingangstor des mit Stacheldraht eingehegten, weitläufigen Geländes mussten wir unsere Pässe hinterlegen. Wie liessen Orlando ausrufen, bloss um zu erfahren, er sei an diesem Nachmittag nach Havanna gefahren. Wir wanderten durch das Gebäude mit unzähligen Höfen, in denen junge Menschen aller Hautfarben Pingpong spielten und in dichtbelaubten Bäumen unfassbare Vogelmengen lärmten, als wären sie auf der Durchreise. Du schriebst Orlando eine *nota* und wir wollten eben wieder gehen, als plötzlich Orlando neben uns steht, ganz aufgeregt – eine deutsche Delegation, Friedrich-Ebert-Stiftung, käme gleich. Wenn wir schon mal da seien, sollen wir bleiben. Wir stehen auf der grossen Treppe und warten. Ob diese Stiftung zu Ost- oder Westdeutschland gehöre, fragst Du. Erst als die Herren und Damen den Wagen entsteigen, kann ich anhand der Kleidung die Frage auf Westdeutschland einengen. Wie deplatziert diese Anzüge hier wirken! Jetzt erscheint der Schuldirektor Fernando Birri: wilder Bart und zusammengebundenes Haar unter einem Hut, ein Poncho über dem Anzug, an den nackten Füssen *espadrillas*. Zwei Männer der Delegation stechen heraus. Der eine, gross und schlank, umarmt Birri herzlich; sie unterhalten sich fliessend in Spanisch. Der andere, klein und fester, hält sich im Hintergrund, von mehreren Damen umschwirrt. Wir dürfen mit zu einem etwas anderen Rundgang, stolz wird auf die *piscina* hingewiesen. Später wären Vorführungen von Schülerarbeiten und ein Nachtessen geplant gewesen, wir hätten auch da uns zur Gruppe gesellen können, aber Du beschlossest, den Chauffeur nicht endlos warten zu lassen. Beim Abschied fällt der Name des rotblonden Deutschen, der durch seine Spanischkenntnisse hervorstach: der Schriftsteller Hans Magnus Enzensberger. Anderntags erfahren wir, dass auch der Politiker Oskar Lafontaine mit von der Partie gewesen sei. Die Beiden sollten die kulturellen Beziehungen zwischen den zwei Ländern ankurbeln.

Das war unsere gemeinsame Woche in Kuba.

## *Epílogo*

Seither ist sowohl die ‚europäische' wie auch die spanisch-kubanische Edition zu den Vasen des Sammlung Lagunillas erschienen[3]. Wir haben uns noch ein paar Mal gesehen, in Madrid wie in Basel. Manchmal geschrieben oder telefoniert.

Es gibt allerdings noch ein kleines Nachspiel zu unserer Kubawoche.

Die Deutschen, Lafontaine wie Enzensberger haben in den Jahren nach ihrem Kubabesuch (weiterhin) Karriere gemacht. Die des Politikers habe ich nur von weitem mitverfolgt, die des sprachbegabten Intellektuellen von da an immer wieder lesenderweise begleitet. In seinen Essays, Kinderbüchern, Gedichten – unglaublich die grosse Vielfalt und der Humor.

3 Olmos 1990; Olmos *et alii* 1993.

Im Juni 2011 führte die *Neue Zürcher Zeitung* ein Podium im Zürcher Schauspielhaus durch. Gast war Hans Magnus Enzensberger, sein markantes Gesicht mittlerweile von strahlend weissem Haar umrahmt. Er las aus seinen jüngsten Gedichten, die auch von Sprache an sich handelten, vom Übersetzen und ihren Gefahren, witzig, wie man es von ihm erwarten durfte.

Beim Mittagessen in die Kronenhalle überreichte ich ihm die Akanthus-Ausgabe der Lagunillas-Vasen und erzählte ihm von jener ‚Begegnung' im fernen Kuba. Er gab sich freudig überrascht und nahm das Buch mit Neugierde dankend entgegen.

Der Kreis hat sich geschlossen.

Kilchberg, im Frühjahr 2014

## *Bibliografie*


Jaeggi, O. - Laschinger, A. 2010: Kuba und die klassische Antike. Ausstellung, Basel 2010.

Lezzi-Hafter, A. 2010: „Muy Señor mío-eine Erinnerung an der Conde de Lagunillas", O. Jaeggi - A.Laschinger (Hrg), Kuba und die klassische Antike. Ausstellung, Basel, 26-28.

Olmos, R. 1990: Vasos griegos de la Colección Lagunillas, Kilchberg.

Olmos, R., Cardet Villegas, E., Núñez Gutiérrez, M.L. 1993: Catálogo de los vasos griegos del Museo nacional de Bellas Artes de La Habana, Madrid.

# *La originalidad del origen en arte y arqueología*

Júlia Lull Sanz y Vicente Lull

Los discursos en torno al origen de los objetos, sean arqueológicos o artísticos, reclaman características con las que se pretende dar cuenta de esencias concretas. Sin embargo, estas retóricas obtienen resultados más originales que originarios, porque se refieren siempre a algo situado fuera de las cosas cuyo origen se investiga. Su proceder constituye una manera de vincular constructos con materiales sensibles, de asentarlos en ideologías e identidades para darles diploma de existencia. ¿Dónde reside el interés de que todo tenga un origen? ¿Desde dónde se edifica el desprecio por la originalidad? La encarnación de los orígenes parece nutrirse del deseo de que todo esté sumido en la irreversibilidad del *antes* y el *después,* planteamiento incompatible con la performatividad de los acontecimientos. Antes y después requieren *algo*, pero el origen de este *algo*, siempre se escapa de *allí dentro*.

El origen pretende dar cuerpo, retroactivamente, a aquello que supuestamente se manifiesta después: es un proyecto que aspira a existir, un ejercicio de la razón, siempre rezagada. Un intento de fundamentar ideal-*ismos* al retrotraer sus constructos al tráfico de influencias de la idea sobre la materia, atando esta última a la cama de la palabra interesada. Todo origen habitará en el misterio, una emoción construida sensiblemente para dar cabida a la curiosidad insatisfecha.

El origen es un presupuesto edificado desde su futuro, un pre-supuesto posterior, un *después* de un *nunca antes* empírico. Arte y arqueología se pierden a menudo reclamando orígenes, descuidan los materiales y los acontecimientos históricos que investigan, obviando su comprensión mediante sustitutivos ideológicos. El rechazo del origen es necesario para comenzar a pensar los objetos de otra manera.

Arte y arqueología, entendidas como prácticas sociales, requieren un punto de partida que proceda desde lo concreto de su manifestación: el encuentro entre nuestra atención y las manifestaciones sensibles que la captaron. Proponer una secuencia de acontecimientos *consecuente* con las pautas de aparición de las cosas en esa existencia compartida podría ser el *comienzo* decisivo, que no el origen, para distinguir el conocer de esas valoraciones originarias que lo convierten en un lugar previsto, lo disfrazan y lo pierden.

Si pudiéramos distinguir el origen en las cosas, significaría que éstas no han cambiado. El origen tiene una entidad bipolar y paradójica al manifestarse como algo originario y al mismo tiempo permanecer: si el origen de algo se puede constatar es que permanece y si permanece no es origen de sí. El origen de las cosas y de las ideas reclama siempre algún tipo de esencialidad –algo interior y anterior a lo que supuestamente origina– y habita en un lugar original más que originario, algo así como el

"lugar de procedencia" nietzscheano[1]. El origen, por tanto, inaugura y predetermina *algo* ajeno, aunque ligado a *él* mismo.

Para hablar del *origen de algo* hay que especificar a qué *algo* nos estamos refiriendo. Y ahí nos encontramos con la primera presunción: algo que *asumimos* tuvo un origen. Y, si entendemos el origen de un objeto como su comienzo, la única variación que podemos notar en él corresponde al tiempo transcurrido que lo atravesó. El antes y el después de un *esto* que se repite sólo significan ello mismo: el *aquello* de *esto*.

Parece claro que todo transcurre en el tiempo y, por ello, todo nos parece cambiante, aunque no sea el tiempo el origen del cambio. Los objetos cambian, y obligan también a cambiar los conceptos que pretendan dar cuenta de ellos y de su trayectoria. El concepto, en tanto consecuencia, deberá atenerse a los distintos estadios por los que atraviesa el objeto del cual quiere señalar origen.

El debate de los matices del origen, de tan primordial, parece no tener comienzo pues diversos términos se refieren a él desde diferentes ámbitos de interés y aspiran al mismo sentido originario: comienzo o principio son los dos primeros que abordaremos. Intentemos aclarar el territorio que los pretende diferenciar: el tiempo.

## *La ruta principal del origen como tiempo*

El origen tiene mucho de original y poco de originario. Aparece como constructo necesario que reclama "principio" en el tiempo. Este origen "ontológico", en tanto concepto absoluto que deviene condición del mundo, (*el origen como principio*) lleva adscrita la valoración del porqué ocurre lo que ocurre y transcurre. Al exceder todo mecanismo de comprobación, sus huellas serán imposibles de reseguir. Hablar del *principio de algo* requiere un acto de fe y protagonismo. Somos nosotros quienes escogemos, desde la actualidad, el momento y fundamento del principio. Cuando más lo señalamos, más nos alejamos de nuestro objeto. El origen, en cuanto entidad meta-histórica, reclama esencialidad.

Para que el tiempo sea vinculante, es decir, deje la eternidad de la realidad conceptual y nos sirva de herramienta para conocer, debe entrecruzarse con otro concepto, el del espacio, que permite situarlo. Ese fue el mismo itinerario que siguieron la ciencia y la filosofía analítica de la existencia: tiempo y espacio acompañarán al ser de las cosas y sus ontologías, a partir de entonces, tendrán en su medida y su existencia un doble sentido: explicativo y hermenéutico.

Identificamos de manera retroactiva el comienzo de algo e imaginamos un supuesto origen empírico según ciertos elementos que nos permiten vislumbrar que este algo, ahora, *comenzó* entonces. Sin embargo, el origen no puede verse en el *espacio-tiempo-acontecimiento* de las cosas. Es en las cosas mismas, por el contrario, donde debemos buscar la huella de un origen que tuvo su propio origen en la misma huella.

El tiempo necesita del origen porque, si no, no empieza. El origen es de la misma naturaleza que el tiempo: ambos son conceptos puros, existen como realidad pensada y necesitan de la mediación de conceptos empíricos cuya vinculación con lo tangible les permite manifestarse como condiciones de la misma posibilidad de pensarlos. Sin embargo, ninguno de ellos puede dar cuenta de aquello que acontece. Tanto el origen como el tiempo pierden su sentido cuando son señalados desde el presente. Estos conceptos puros atribuidos a la materia consiguen, después de instituidos, gobernarla.

1 El lugar de emergencia, el surgimiento (*Herkunft*) de un territorio de condiciones y situaciones que presagia cualquier entidad que le suceda o provoque, una superficie accidental y múltiple. *Cf.* Foucault 1988, 20.

Aristóteles solventa la cuestión originaria del tiempo proponiéndolo como manifestación de un antes y un después, ambos producto de la percepción de cada cual. Un antes y un después de algo, aunque se sospeche que ese algo nada tenga que ver con que el tiempo transcurra. En la *Física* postula que el tiempo es la cuantificación del movimiento según el antes y el después.

Kant habla de la creación de conceptos como el artista crea sus obras: se trata de un procedimiento que genera objetos con significado que devienen significantes que reclaman a su vez nuevos sentidos. Quizá origen y tiempo constituyan conceptos sintéticos *a priori*. Sintéticos porque es la experiencia la que parece reclamar el principio de las cosas para comprenderlas, y *a priori* por tratarse de conceptos puros o estructuras que engloban o rigen nuestra forma de pensar lo dado. Ambos son independientes de la experiencia aunque en ella veamos su rastro o huella.

A partir de ahí, el tiempo se capta como un transcurrir universal e irreversible, como una dirección carente de intereses. Por ello, poco podremos sacar en claro de un concepto por el que todo transcurre y que, a su vez, afecta a todo, sin agencia. Lo interesante, consiste en averiguar cuándo deja de ser él mismo y documentar cómo afecta y se sitúa en el espacio.

El tiempo y el espacio son, para Kant, las condiciones de aparición de la experiencia. Son también las condiciones de aparición/pensamiento del origen. Sin embargo, el origen no se puede pensar espacialmente: no es un lugar ni tampoco se puede pensar temporalmente, pues si es estático su origen está *afuera* y si es mutable *carece* de él. El origen se vacía en su propia desmesura, como todos los conceptos absolutos. Sólo lo podemos reseguir gracias a las cosas y a los constructos que pretenden nombrarlas y ni unas ni otros, por muy originales que sean, serán originarios.

Para hablar de origen, lo relevante es que el acontecimiento al que nos referimos perdure. Cuando algo acontece y se mantiene, exige otro concepto comprensivo, la *duración*, que procede del tiempo, del contaje de la existencia, y se refiere a algo que no se disipa o que parece que no se disipa totalmente.

Como ya hemos apuntado, identificamos el origen de modo retroactivo presuponiendo que algo *comenzó y continúa*, desde cierto *principio* que creemos alumbró su *origen*.

Frente a la metafísica del *principio,* que suele reclamarse eterna, la idea de origen exige duración y esta concluye con nuestra mirada: el punto real de la trayectoria desde el que interrogamos. La cuestión es determinar, en primer lugar, si el origen precede, es opuesto o es exterior a lo que le sucede. Y la respuesta es que sí a todo.

### *La discriminación entre términos: origen, principio, comienzo.*

Desde Agustín de Hipona, se entiende el origen como concepto absoluto, causa primera o principio divino, en tanto condición del mundo[2]. El *comienzo*, empírico e histórico, se refiere al inicio de algo en un punto del tiempo desde el que empezamos a *contar* este algo, generalmente un acontecimiento desencadenante. Nosotros somos, por tanto, el *principio* que *cuenta* actos o pensamientos, empíricos e históricos.

Con Nietzsche la concepción sagrada del origen se disipó. Su genealogía, en tanto historia crítica radical, pretendía separarse de esencias y absolutos originarios. Entendía "génesis" como el surgimiento de las cosas atendiendo a las múltiples variaciones y trayectorias históricas que estas toman. Sin embargo, Nietzsche intento fijar "genealogía" a partir del axioma *voluntad de poder* y Foucault extendió su sentido al

2 *De Civitate Dei* XI, 32.

considerarla "historia efectiva" y "metodología" al mismo tiempo. Ambos transitaron por esa aporía[3] porque necesitaban un punto de partida *originario* incuestionable, axiomático, como la causalidad científica, un núcleo referencial para toda hermenéutica, algo así como un *control de calidad* crítico[4]. Para abolir que en el principio de todas las cosas está lo más valioso[5], Nietzsche utilizó un término diferente (*Entstehung*) que señalaba *emergencia* o *surgimiento* y evitaba todo *origen* primordial (*Ursprung*).

Foucault, retomando a Nietzsche hará énfasis en la singularidad de los sucesos abortando cualquier teleología. La búsqueda de principios absolutos *justifica* más que *explica* las cosas: "Lo que se encuentra en el comienzo histórico de las cosas, no es la identidad preservada de su origen, es la Discordia de las otras cosas".[6]

Buscar el origen es la búsqueda imposible de la forma anterior a todas la formas. No se puede salir del mundo para dar cuenta de él. Esta es la contradicción nietzscheano-foucaultiana: si todo es histórico, ¿por qué el poder se erige en el orden primordial de la historia?

Benjamín[7] por el contrario, entiende que el origen no es el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. No se remite a una identidad sino a un movimiento de continua autogeneración: un origen que nunca termina de originarse. Es tanto lo que se supone como lo que sigue. El origen vive en un vacío *entre lo que ya no es y lo que todavía no es tampoco*. El origen siempre se trasciende a sí mismo y no es nunca plenamente. Solo los objetos llevan consigo ese sello *original* del fenómeno y su *descubrimiento* es capaz de llevar a la luz lo más singular y más extraño de él.

Aunque en este texto dejemos a un lado la versión de *Arché,* entendida como fundación y, al mismo tiempo, gobierno, destacaremos que el origen arendtiano tiene naturaleza básicamente fundacional[8]. La originalidad de su concepción rompe el nexo entre causa y efecto al rechazar la concepción mecánica de que el pasado es causa del presente y este causa del futuro… Arendt lucha contra las filosofías de la historia que entienden que el acontecimiento es el fin y la culminación de todo lo que le precedió y defiende que las comunidades nacen cuando se toma conciencia de una representación común (fundacional) que da una respuesta originaria, siempre envuelta en misterio. Las leyendas ofrecen satisfacción al concretar motivos de vinculación, dependencia e identidad.

Para Heidegger el "comienzo" es aquello con lo cual algo se levanta, el "inicio o principio" es aquello de lo cual algo brota y toma presencia. El comienzo se abandona muy pronto, desaparece en el curso de los acontecimientos. El principio aparece en el curso del proceso y solo se muestra plenamente al final. En realidad, nosotros jamás podemos acceder al inicio – solo podría Dios – solo podemos "comenzar con el comienzo", lo cual significa buscar algo que nos retro-conduzca al origen o nos lo indique[9]. La pregunta es cómo lo que está detrás puede situarse delante y Heidegger pretende resolver la cuestión su-

3 Si por un lado, para Nietzsche, "la voluntad de poder no puede haber devenido" (2002, 199), por otro, defendía que "la vida misma es *esencialmente* apropiación (… es) voluntad de poder" (1986, 221-222). Esta concepción trascendental del poder se repite en Foucault 1999, 21, desde su homologación saber/poder hasta sus *juegos de verdad*: "la voluntad de verdad que se nos ha impuesto (…) es tal que no puede dejar de enmascarar la verdad que quiere".

4 La universalidad del binomio hegeliano amo/esclavo y la ley del conflicto marxiana de la lucha de clases condicionan, a nuestro parecer, estos itinerarios genealógicos.

5 Nietzsche 1988, 143.

6 Foucault 1988, 10.

7 Benjamin 1990, 28.

8 Arendt 2002, 436.

9 La distinción entre comienzo, origen o principio (*Beginn/Urnsprung/Anfang*) puede seguirse en el curso que Heidegger impartió en Friburgo sobre Hölderlin, durante el invierno de 1934-5; Heidegger 2010.

giriendo que hay un solo origen custodiado por su propia ocultación inicial[10]. Sin embargo, entre el origen y el comienzo está ese co-pertenecerse de lo distinto. Esa contemporaneidad de lo sucesivo.

La arqueología y el arte desmontan el dominio del *principium-princeps* sobre la cadena de las consecuencias a favor de un comienzo *an-árquico*. Una instantánea que inaugura, en los objetos, época y que remite siempre a sí misma, sin serlo. Es la distinción o la vinculación entre original y originario.

### *Ciencias y existencias: los criterios del origen*

La causalidad es la facultad de hacer comenzar algo en el orden de los fenómenos. Causa y origen actúan en ciencia como sinónimos, no se ven, pero se postulan, se ponen en relación con algo, pero no son ese algo. La causa, en tanto preexistente, quiere encontrar una vinculación material con sus pretendidos efectos y una vinculación deseada entre concepto y realidad. La causa se convertiría así en "principio" y predeciría futuro.

La posmodernidad, como lugar de encuentro multifacético, poliédrico y contingente procede contra cualquier tentación fundamentalista del origen como principio o concepto absoluto. Y el origen, desprovisto de cualquier atributo hermenéutico, se diluye en compañía del sujeto o el objeto que lo reclamen. Así, el origen, entendido como una metafísica del ser en el tiempo, del estar ahí, no tiene cabida en el existencialismo de Heidegger.

Para la posmodernidad, como hermenéutica de la comprensión, el espacio es pura forma, no es material, es un espacio de mesura y, dado que solo podemos pensar el origen dentro del marco espaciotemporal deja de ser originario de las cosas. Para las teorías de la explicación, el origen puede reseguirse a través de instantáneas cuyos aspectos sean susceptibles de apuntar a su inicio. Para discernir cuáles pudieran ser deberemos proceder negativamente, partiendo de aquellas que seguro no son efectos ni huellas de origen.

Las acepciones de origen que hemos desarrollado hasta aquí nos muestran dos posibles sentidos y un intento de supresión. El primero, el origen metafísico, parecido a la cosa-en-sí kantiana que no podemos saber, en tanto que pensamiento (*noumeno*) (origen ontológico/transcendental) y el segundo, el origen adjetivado como comienzo o principio, algo así como una taxonomía descriptiva. El tercero, el intento posmoderno que desea cancelar su sentido.

Solo nos resta olvidar los orígenes e investigar las condiciones objetivas y subjetivas de las cosas: *las prácticas sociales y los aconteceres físicos que las originan, en tanto condiciones que las promueven, disponen y sitúan, facilitando o impidiendo su realización*. Probablemente, preservemos así el interés gnoseológico y genealógico de la permanente originalidad del transcurrir humano. Si se entienden como originarias las *condiciones* por las cuales las cosas acontecen, esas mismas condiciones podrían ser previstas como huellas "originarias", una manera de sobrepasar los límites presentistas heideggerianos y de proponer un nuevo criterio al concepto de origen. Este exigiría revindicar que el principio está en las cosas originarias más que en los discursos originales, aunque sea deseable que vayan de la mano. El desprecio por lo original se alimenta de discursos que olvidan las condiciones de lo que dicen y la insistencia por el origen incondicional solo pretende acatamiento.

10 Zarader 1986, 23ss.

## *Bibliografía*


Arendt, H. 2002 [1972-4]: *La vida del espíritu*, Barcelona.

Benjamin, W. 1990 [1925]: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid.

Derrida, J. 1988: *Márgenes de la filosofía*, Madrid.

Foucault, M. 1999 [1970]: *El orden del discurso*, Barcelona.

Foucault, M. 1988 [1971]: *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*, Valencia.

Foucault, M. 1999: "Verdad y poder", *Estrategias de poder*, J. Varela y F. Álvarez-Uría (eds.), Barcelona.

Heidegger, M. 1958 [1951]: *¿Qué significa pensar?*, Buenos Aires.

Heidegger, M. 2010 [1934]: *Los Himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*, Buenos Aires.

Nietzsche, F. 1998 [1873]: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid.

Nietzsche, F. 1988 [1878]: *Humano demasiado humano*, Barcelona.

Nietzsche, F. 2002: *Sabiduría para pasado mañana. Selección de fragmentos póstumos* (1869- 1889), Madrid.

Nietzsche, F. 1986 [1886]: *Más allá del bien y del mal*, Madrid.

Zarader, M. 1986: *Heidegger et les paroles de l'origine*, Paris.

# *Cuatro palabras sobre dos imágenes (y un amigo)*

Juan Pimentel
Instituto de Historia, CSIC

Las imágenes tienen la virtud de no pertenecer a nadie y pertenecernos a todos. Desde que Aby Warburg apostó por la desterritorialización de la historia del arte, de alguna manera todos nos sentimos legitimados para hablar de ellas, lo que no significa que sepamos lo que son con certeza. Las imágenes tiene algo de ídolos y algo de fantasmas: son evanescentes, elusivas. Nos fascinan pero no podemos apresarlas.

Dos imágenes me vienen a la cabeza para hablar de Ricardo. La primera es un grabado que figura en el frontispicio de la edición alemana del *Ensayo sobre la geografía de las plantas* (1807). Apolo descubre una escultura de una Isis nutricia: el espíritu de la poesía desvela el misterio de la naturaleza. El autor del libro, Alexander von Humboldt, quería homenajear a su admirado Goethe, razón por la que vemos representado a los pies de la diosa un ejemplar marmóreo de su *Metamorfosis de las plantas* (1790).

Utilicé esta imagen para ilustrar un artículo mío sobre el viajero y naturalista prusiano[1]. Y como tenía por costumbre cuando me topaba con temas de iconografía clásica, bajé con la imagen para mostrársela a Ricardo. El edificio del Centro de Estudios Históricos en la calle Medinaceli era un lugar vetusto y manejable. Subías en el ascensor con un arabista y bajabas la escalera con una americanista. Para mí, y para muchos otros, ir al despacho de Ricardo era como ir a un refugio o a una fuente, eso es, una ocasión para satisfacer la curiosidad y aprender, el verbo más noble y remunerador de este dudoso negocio que es la vida académica. No tardó Ricardo ni dos segundos en reconocerla e ilustrarme: "Es una Artemisa Polýmastos, la Diana de Éfeso".

La Naturaleza como un continuo brotar, algo en movimiento constante, una *natura naturans* y no una *natura naturata*, la fusión de horizontes que se producía entre la *physis* clásica, Goethe, su revuelta contra el mecanicismo, Humboldt y su reivindicación de los ideales griegos, la asociación entre el conocimiento de la naturaleza y la búsqueda de la "feliz palabra", es decir, el argumento que estaba tejiendo para el mencionado trabajo, prendió y encontró sentido en aquella conversación con Ricardo. A mí me encantaba la imagen antes de saber su significado y no digamos después. Aún hoy, cuando la miro, pienso en el certero comentario de Jung: "Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón".

Algo después de aquella conversación, Ricardo me pidió participar en un proyecto colectivo sobre el mundo vegetal en el imaginario antiguo. "Pero si yo no sé nada de eso" –le dije. Entonces me propuso volver a Goethe y me regaló su Viaje a Italia –una edición que conservo y que no puedo dejar de contemplar de manera retrospectiva como una pequeña premonición de su posterior destino al frente de

1 "Cuadros y escrituras de la naturaleza", *Asclepio*, LVI-2-2004, 7-23.



la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma del CSIC. Le hice caso y me adentré en Goethe, su *Metamorfosis de las plantas* y su revuelta contra la sistemática linneana.

De manera que una imagen nos llevó a una conversación, ésta a un libro conjunto y también al regalo de otro libro, escrito por un autor enamorado de Italia, uno de los grandes de las letras universales, un autor que tengo muy asociado a Ricardo por esta pequeña historia personal, pues uno, como supongo le sucede al resto, comparte autores, libros e imágenes con ciertas personas y amigos como quien comparte lugares, canciones o aficiones. A veces, afortunadamente, lo hacemos con hombres sabios como Ricardo. Goethe dejó escrito tantos pasajes memorables que cuesta elegir. Optaré por uno que me devuelve a Ricardo:

"Pasamos por el reino del saber, de la ciencia, sólo para volver mejor equipados para la vida".

La segunda imagen que me gustaría invocar es la del Pantheon romano, un lugar muy querido por Ricardo del que yo apenas sé nada, pero del que sin embargo puedo rescatar otra pequeña anécdota para retratar al personaje (a Ricardo, no a Agripa!).

Había ido a Roma para presentar un libro en la Escuela, un acto académico. Me acompañaba mi mujer, cosa rara. Llegamos a la escuela con las maletas, nos habían recogido en el aeropuerto Cristina Jular y Fernando Rodríguez Mediano, amigos muy queridos entonces y ahora, como Trinidad Tortosa, también presente en la escena. Nos llevaron al despacho de Ricardo: "No hay tiempo que perder" –nos sacó en volandas de su despacho y del edificio y no llevó a la carrera al Pantheon, uno de esos lugares mágicos



y profundos en los que uno se sabe bajo el peso de la historia pero sin embargo se siente flotar, ligero. Hay algo de espectral y de coreografía submarina bajo la linterna esa magnífica, por donde se derrama la luz y el aire (o la lluvia y hasta la nieve, me apuntan). Un lugar de comunicación entre los hombres y los dioses, una posición para el intercambio y la observación. Su traza me recuerda invariablemente la de los observatorios astronómicos del siglo XVIII, donde los hombres se comunican y se intercambian información con las estrellas, esos edificios que discurren entre las ruinas y la ciencia ficción, como salidos de la pluma de un Piranesi o de un fotograma de Star Wars.

Fue un paseo delicioso, huelga decir, más de un lector habrá tenido el privilegio de hacer el mismo recorrido. He pensado a menudo en la urgencia que demostró Ricardo para llevarnos al Pantheon. *First things first*, que dicen los ingleses. Ricardo era y sigue siendo un humanista de los pies a la cabeza. He hablado con él de Dante, de Rilke y de Montaigne (y no de sexenios, oposiciones y promociones). Mejor dicho, le he escuchado, sobre todo, pues uno se sentía (y sigue siendo) un aprendiz junto a él.

Buceo en otras conversaciones con él y me topo con otras imágenes. Distingo un Odiseo de un escifo beocio, empujado por el viento sobre una embarcación con ánforas. También veo un dragón renacentista, pintado por Aldrovandi e iluminado por Sara, la hija de Ricardo. Pero me doy por satisfecho si las dos elegidas sirven para festejar a nuestro amigo, sin duda, un hombre de "aladas palabras".

# *Ricardo Olmos, o el empeño para dar con lo que se experimenta como imprescindible*

Arnau Puig
Ex-director Escuela Española de Historia y Arqueología del CSIC- Roma

A Ricardo Olmos sólo le conocía como un experto en cuestiones nimias de lo que acompaña a los llamados grandes acontecimientos arqueológicos. Ricardo se dedicaba a rellenar los vacíos ibéricos y/o de otras ansias básicas humanas que lo llamado mayor deja al descubierto. ¡En el mundo somos tantos que vamos tapando agujeros (y que gracias a ello los tales grandes agujeros tienen algún sentido)! Pero este investigador probado que es Ricardo Olmos un buen día es nombrado director de la Escuela Española de Historia y Arqueología del CISC en Roma. Y es bajo su responsabilidad, en medio de las tareas de ordenar y ampliar la biblioteca de la institución, de buscar, encontrar y preparar con seriedad solvencia y eficiencia un nuevo edificio que pueda contener todo el trabajo que se lleva a cabo en Italia no solo en el ámbito arqueológico sino también en el de la historia global y total de todo lo que se desprenda de las relaciones hispánico- italianas de todo tipo, políticas, comerciales, culturales, desde y entre lo que fuera no solo la Roma antigua, la clásica, sino también la Italia moderna -sin descontar las ciudades Estado ni los territorios Estado medievales de las operativas penínsulas, tan repleto todo de intríngulis, siempre de doble y triple vertiente- , además de lo que se desprenda de la historia desde el Renacimiento hasta la más rabiosa actualidad. Dentro de este cúmulo de tareas, que hay que organizar y resolver para tener preparados los vectores para aquellos que lleguen a la institución para ver lo que ésta le depare o en qué sentido se pueda orientar una sospecha o inquietud política o de opinión, siempre tan activas en las tareas de la investigación, de pronto a Ricardo Olmos, por si fuera tarea menor para un arqueólogo historiador, o viceversa, le cae la fecha de los 100 años de fundación de la institución, allá por los tiempos en los que Josep Pijoan buscaba en Roma un peculio que no venia de la península occidental y que él encontró allí, en Roma, en un legado anual para veinte novias, no ejecutado desde hacía siglos y que utilizado de nuevo, ahora para la ciencia del conocimiento histórico, permitía establecer un simple y estricto vínculo entre lo que los escuetos papeles iban a decirnos y las imágenes e imaginaciones de los investigadores alumbrar.

Ricardo Olmos no se arredra; tiene instinto y sabe colocar cada uno de los colaboradores directos en el ámbito en el que pueda ser probo para obtener los contactos y establecer las conexiones que permitan que aquella institución, nacida casi de milagro por el mencionado empeño de Pijoan y su buen eco en la Institución Libre de Enseñanza, recoja en un acontecimiento actual, casi mundano, la inmensidad de su justificación.

Al llegar el momento, todo está a punto: ha conectado con los directores anteriores del CSIC-Roma que aun tienen capacidad para desplazarse y justificar lo acertado de este tipo de centro de investigación estrictamente cultural, por supuesto desde la vertiente arqueológica e histórica, pero también

documental e intencional, porque lo que pueda suceder entre las políticas y sus complejidades económicas y culturales de los territorios de las dos penínsulas occidentales del Mediterráneo, o es de hallarse de absolutas espaldas o es de encastramiento peligroso en la realidad y en la intención.

Y Ricardo lo resuelve todo y lo que queda sin resolver es porque la estructura no tiene suficiente aliento para asistirle. Ricardo ha sido infatigable en todo, ha atado todos los cabos y a su lado hemos asistido a la riqueza documental y libresca, al espacio deseable y a la investigación que corresponda en sus flecos y repliegues y, además, siempre con el acento cultural estricto en lo que corresponda a las artes, en especial aquella tan sutil que es la de la música.

Gracias, Ricardo, por tu empuje, tu fuerza, tu orientación acertada y por saber que los humanos, además, tenemos intenciones, sentimientos, prejuicios, gustos e ideas; tu lo has recogido todo. Y nos has mostrado sin retrancas una institución que muchas veces las ha padecido, por aquello de que la realidad es también oculta arqueología intencional de todo.

# *Un centauro en el diván. Una cuestión de método*

Diana Segarra Crespo

Ante la comprobada existencia de centauros en suelo ibérico (es decir, en ese terreno, privilegiado en sus estudios, al que ha ofrecido aportaciones innovadoras evidenciando la especificidad de la cultura ibérica en el contexto de las demás culturas del Mediterráneo antiguo), Ricardo Olmos no escatima estrategias de análisis; y así, tal y como nos ha acostumbrado con sus escritos, nos ofrece también para el caso de estos seres mixtos una serie de planteamientos poliédricos y sugestivas relecturas que ha ido afinando sus interpretaciones en el tiempo[1]. Pero, en su reflexión sobre los centauros, parece tener cabida, además, el presunto (psico)análisis de un ser mitad humano, mitad equino que R. Olmos recrea, a través de una breve y deliciosa elaboración literaria (en la que hace acomodar efectivamente a aquel ser de partes inconciliables en un imaginado diván de Freud), de forma que pueda fluir hasta nosotros el increíble relato de su peculiar caso y de su consiguiente conclusión: un "caso imposible", ciertamente, el del centauro, para el pensamiento occidental contemporáneo[2].

Se trata de una cuestión de método. R. Olmos parte de la consideración de la imagen ibérica como una "realización propia" frente a la documentación iconográfica y textual del mundo clásico, por un lado y nuestra modernidad, por otro[3].

Para los centauros "ibéricos" (el centauro en bronce de Royos, de mediados del s. VI a.C., el relieve de un centauro esculpido en piedra de la necrópolis de Pozo Moro, de finales del s. VI a.C., el centauro que huele una flor, grabado en una pátera de plata de Tivissa, de época helenística y anterior cronológicamente al friso de centauros y centauresas que decora la pátera de plata de Santisteban del Puerto, del s. II-I a.C.), R. Olmos busca y encuentra prototipos y paralelos (en el mundo griego, en el mundo etrusco e itálico, en el mundo púnico); pero no deja de señalar también las diferencias y los contrastes, invocando insistentemente la precaución metodológica de superar el tradicional –y recurrente– análisis comparativo que, individuando sólo los posibles "modelos" para las representaciones ibéricas de los centauros, transfiere mecánicamente al mundo ibérico (sin tener en cuenta, así, la diversidad que implica el nuevo contexto) las lecturas y las interpretaciones relativas a aquellas culturas de referencia[4].

La adopción de la imagen del centauro por parte de la cultura ibérica implica un fenómeno de apropiación que no se halla exento, efectivamente, de una elaboración cultural propia pues, como señala R.

1 Griñó y Olmos 1982; Olmos 1983, 1992, 1994, 1996, 2003, 2004, 2010, 2011.
2 Olmos 2007, pero véase ya en Olmos 2003.
3 Olmos 1996, 91.
4 Griñó y Olmos 1982, 26 ss., 30; 1983, 377-380; 1992, 153-154; 1996, 91 y 97.

Olmos, la "interpretación indígena aporta siempre algo nuevo"[5]. Este es, pues, el firme empeño de R. Olmos: desvelar la función y el significado que la sociedad ibérica atribuyó a la imagen del centauro[6].

Y, así, evidenciando la "tendencia típicamente ibérica hacia la introducción de seres monstruosos, semihumanos, en el universo de ultratumba" para connotar específicamente el tránsito a la muerte de un individuo[7], R. Olmos reivindica en todos sus escritos (a través del análisis de la iconografía y de los contextos de su utilización) una lectura también funeraria para los centauros ibéricos desvelando, simultáneamente, la especificidad de estas representaciones[8]. Los centauros no sólo desempeñarán, al igual que otros seres mixtos ibéricos, la función de mediadores entre la esfera terrena y el acceso a ese territorio diverso del allende, sino que serán adoptados por parte de los aristócratas ibéricos (y por parte de los artistas que realizaron, probablemente por encargo, las representaciones de los centauros) para connotar, en clave iniciática (narrando, así, los "pormenores del tránsito"[9]), ese paisaje del Más Allá reservado –una vez traspasado el umbral de la muerte– a príncipes y a héroes, familiarizados, sin duda, con un lenguaje mítico mediterráneo[10].

La mirada del estudioso no sólo se ha detenido en el pasado, posándose en aquellas imágenes de centauros de otras culturas antiguas que le han permitido confrontar las representaciones ibéricas de aquel tipo particular de ser mixto para tratar de "recorrer las distancias radicales" que las separa de sus posibles paralelos[11] , sino que ella misma se descubre cargada de una inevitable contemporaneidad. Pero ésta, que estimula y canaliza los intereses y las búsquedas intelectuales, puede proporcionar a su vez espesor y profundidad a la investigación si se reconoce y acepta, si se muestra y se intenta analizar ese ineludible bagaje cultural que acompaña nuestro presente y que filtra nuestra mirada hacia el pasado.

Y, así, R. Olmos contempla el centauro en bronce de Rollos también desde la modernidad y en él se inspira[12] para construir ese relato de la sesión analítica de un centauro que, inmediatamente, catapulta a este ser híbrido en la esfera de las inquietudes, típicamente occidentales, por las cuestiones del Ser y de la identidad[13]: el bronce, dice R. Olmos, parece preguntarse a sí mismo ¿quién soy yo? y así se lo hace proferir, ante Freud, al angustiado protagonista de su relato, que "conoce" y recupera la argumentación de Lucrecio sobre la imposibilidad biológica de la existencia de los centauros precisamente por estar compuestos de partes entre sí inconciliables [14].

R. Olmos mira y analiza el centauro de Rollos; lo había considerado siempre una pieza suntuaria de importación griega pero, quizás, era más bien una imitación de algún taller local occidental[15]; había conjeturado que el episodio de Herakles persiguiendo a los centauros podía ser el trasfondo mítico que subyacía a aquella figura[16]; lo había clasificado como perteneciente al tipo arcaico de centauro (pues a la figura humana completa se añade la parte trasera de un caballo); pero no puede dejar de percibir cuánto

5 Olmos 1992, 154; 1982, 33; 1994, 442; 1996, 96-97, 102; 2010, 143.
6 Olmos 1983, 377, 381, 385.
7 Griñó y Olmos 1982, 28.29, 32-33; 1983, 381-385; 1994, 437-438; 1996, 96 ss.; 2004; 61 ss.; 2010, 134-135, 144-146; 2011, 118-120.
8 Olmos, *passim*.
9 Olmos 1994, 436- 439; 1992; 1996, 102; 2011, 128.
10 Griñó y Olmos 1982, 25-26, 35; 1983, 386; 1992; 1994; 1996, 96-102; 2004, 68-69; 2010, 134; 2011, 125-129.
11 Olmos 2011, 111.
12 Olmos 2007, 146.
13 Jullien 2010.
14 Lucr. V, 878 ss.; Olmos 2007, 137-138, 140.
15 Griñó y Olmos 1982, 29; 1983, 377, 381; 2007, 146-147.
16 Olmos 1983, 380-381, 385.

sean, en este caso, "la escisión mayor y la amalgama más descarada" y no puede renunciar a notar la brusca transición entre sus componentes y la torpeza y lo desacompasado de su movimiento a causa de sus miembros inferiores heterogéneos (se había preguntado, incluso, si el artesano deseó traducir así la ausencia de toda norma en aquel ser[17]), para terminar concluyendo que "un ser así construido resultaba un amasijo del todo contradictorio"[18].

Se recordará que en Occidente, desde Agustín a Freud, pasando por los bestiarios medievales, el centauro encarna la forma de representar paradigmáticamente la problemática relación entre entidades, naturalezas o facetas divergentes y opuestas en el hombre: bien la del cuerpo y el alma, según el santo, bien la de *Ego* e *Id*, según el padre del psicoanálisis, bien aquella que muestra la victoria de la concupiscencia de la carne sobre las virtudes del alma, según aquellos compendios didáctico-moralizadores[19]. E l relato de R. Olmos no podía prospectar para aquel "caso imposible" mas que el previsible desenlace que lo sustraerá al mundo humano[20], lo que remite, salvadas las distancias, al modo de proceder elaborado por la antigua cultura romana: ésta, habiendo confinado a los centauros en la esfera inocua (por cuanto no incidía en el orden de las cosas) del mito, de la fantasía o del exotismo[21], e igualmente preocupada por la aparición de lo monstruoso *hic et nunc*, eliminará ritualmente a otros seres de naturaleza mezclada –los andróginos– que aportaban confusión en el ámbito de la identidad y desorden en el mundo[22].

Antes de elaborar su relato, R. Olmos había indagado ya sobre los seres híbridos, sobre esos "seres de nuestra sinrazón y nuestros sueños", necesarios para pensar el hombre, pues son espejo de su doble naturaleza, animal y humana, acudiendo a la obra de otros estudiosos para llegar a individuar en el imaginario de la prehistoria (cuando no se había producido aún la separación radical entre hombres y animales) la aparición de los teriántropos[23]. Con tal bagaje, volverá a ocuparse de nuevo –tras aquel relato del "caso imposible"– de los centauros ibéricos, atento, como siempre, a las específicas coordenadas de estos casos[24]...

Pasado y presente, ciencia y vida son binomios que se hallan en las páginas de R. Olmos exhibiendo una unión complementaria y tan estrecha como la de esos jinetes con sus caballos cuya visión a distancia hizo creer, según una antigua explicación racionalista, en la existencia de los centauros[25].

17 Olmos 1983, 378.
18 Olmos 2007, 144.
19 Aug., *De mor. Eccles. Cathol.* I, IV, 6; Padgett 2003, 27; Douchet 2005, 292.
20 Olmos 2007, 141-144.
21 Cic., *ND* II, 2, 5; *Tusc.* I, 6, 11; Lucr. II, 700 ss.; IV, 724 ss.; V, 1183 ss.; Verg., *A.* VI, 285-286; Plin., *Nat.* VII, 6-7...),
22 Segarra Crespo 2013.
23 Olmos 2003, esp. 32-33, 36.
24 Olmos 2010 y 2011.
25 Palaeph. 1: Li Causi 2008, 129.

## *Bibliografía*

DOUCHET, S. 2005: "La peau du centaure à la frontière de l'humanité et de l'animalité", *Micrologus* 13, 285-312.

GRIÑÓ, B. de y R. OLMOS 1982: *La pátera ibérica de Santisteban del Puerto*, Estudios de Iconografía I, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

JULLIEN, F. 2010: *Le trasformazioni silenziose* (Les trasformations silencieuses 2009), Milano.

LI CAUSI, P. 2008: *Generare in comune. Teorie e rappresentazioni dell'ibrido nel sapere zoologico dei Greci e dei Romani*, Palermo.

OLMOS, R. 1983: "El centauro de Royos y el centauro en el mundo ibérico", *Homenaje al prof. Almagro Basch*, vol. 2, 377-388.

OLMOS, R. 1992: "Orgiastic Elements in Iberian Iconography?", *Kernos* 5, 297-317.

OLMOS, R. 1994: "Motivos iniciáticos mediterrános en la iconografía ibérica. Una relectura de la pátera de Santisteban del Puerto", M.O. Jentel y G. Deschênes-Wagner (eds.), *Tranquillitas. Mélanges en l'honneur de Tran Tam Tinh*, Quebec, 435-447.

OLMOS, R. 1996: "Las incertidumbres de los lenguajes iconográficos: las páteras ibéricas", R. Olmos Romera y J.A. Santos Velasco (eds.), *Iconografía Ibérica –Iconografía itálica. Propuestas de interpretación y lectura*, Madrid, 91-102.

OLMOS, R. 2003: "Seres de nuestra sinrazón y nuestros sueños", I. Izquierdo y H. Le Meaux (coords.), *Seres híbridos. Apropiación de motivos míticos mediterráneos*, Madrid, 29-36.

OLMOS, R. 2004: "Imágenes del devorar y del alimento en la cultura ibérica", D. Segarra Crespo (ed.), *Connotaciones sacrales de la alimentación en el mundo clásico*, Madrid, 61-78.

OLMOS, R. 2007: "Un caso imposible", A. Perea (ed.), *Seres soñados. Arqueologías imposibles*, Madrid, 133-149.

OLMOS, R. 2010: "Viajes iniciáticos en Grecia y en Iberia: un recorrido iconográfico hacia el reino de lo desconocido", F. Marco Simón, F. Pina Polo y J. Remesal Rodríguez (eds.), *Viajeros, peregrinos y aventureros en el mundo antiguo*, Barcelona, 115-146.

OLMOS, R. 2011: "En los umbrales de la muerte. Itinerarios del Más Allá en la imagen ibérica", J. Blánquez Pérez (ed.), *¿Hombres o Dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*, Catálogo de la exposición, Museo Arqueológico Regional, Comunidad de Madrid, 109-129.

PADGETT, J.M. 2003: *The Centaur's Smile: The Human Animal in Early Greek Art*, Princeton.

SEGARRA CRESPO, D. 2013: "L'androgino biforme e la bella Clepatra. Riflessioni sulla mostruosità a Roma", I. Baglioni (ed.), *Monstra. Costruzione e Percezione delle Entità Ibride e Mostruose nel Mediterraneo Antico*, Roma, vol. II, 191-204.

# *A Ricardo Olmos, maestro de* viajes

Trinidad Tortosa
Instituto de Arqueología de Mérida, CSIC - GOBEX

*Forse ho sbagliato a raccontarti questa storia, ragazzo, sei ancora troppo giovane per sapere che cosa cantavano le Sirene; e poi sarebbe meglio che non lo sapesse nessuno, giovani o vecchi non fa differenza, sapere che cosa cantavano le Sirene è un po' come averle ascoltate, non credi?, è pericoloso, se gli dèi hanno creato l'oblio, oltre alla memoria, ci sarà pure un motivo."*

M. Bettini, L. Spina 2007, 22[1].

Este título me resulta evocador y refleja, quizás, una de las principales labores de Ricardo a lo largo de su larga trayectoria profesional. Entiendo aquí el viaje no como experiencia física –a la que también puede ir asociada en algunas ocasiones– sino que atiendo al viaje como conocimiento; el peregrinar que cada uno de nosotros afronta o debería afrontar en sus experiencias, en la búsqueda de nuestras grandezas y limitaciones. El trayecto que representa ese viaje, se confirma a través de las páginas de este libro múltiple en el que tienen cabida personas de tan diverso origen, formación e intereses. Viajes del conocimiento, de mayor o menor impacto que se evidencian de manera suprema a través de los caminos emprendidos por tantos héroes y heoínas de la cultura mediterránea cuya grandeza fue, sobre todo, hacernos partícipes de su lado humano.

El *viaje* de Ricardo a través de la filología y la arqueología griegas e ibéricas presenta en su recorrido una línea continua que viene, además, horadada por otros ramales más determinados y breves en el tiempo pero no por ello menos importantes como la historiografía, la novela arqueológica u otros aspectos que han devenido imprescindibles en sus estudios.

Mi gran descubrimiento de todo ese *mundo* viene vinculado a Ricardo y a mi llegada a Madrid procedente de un orgulloso mundo obrero, en el que nuestro homenajeado me hizo partícipe de ese contexto: Francia, Suiza, Italia... y, sobre todo, de sus amigos, aquellos que como él deseaban, añoraban y buscaban el conocimiento, el estudio y la amistad. Así compartimos algunas experiencias que hoy pueden resultar banales pero que entonces significaban la apertura primigenia en escenarios europeos de un ámbito ibérico (por ejemplo, la pequeña exposición de ámbito ibérico inaugurada en el Museo Romano de Lausanne-Vidy), extraño en esos itinerarios recorridos por imágenes de otras culturas clásicas. Sí, porque entre aquellos escenarios e imágenes, se colaba la iconografía ibérica!!!! Recuerdo nuestra llegada a esos foros en los que su intrusión causaba dudas... ¿cómo era posible hablar de una iconografía/de propuestas de lectura en relación a un código iconográfico sobre el que no teníamos referencias textuales? Se trataba

1 M. Bettini, L. Spina 2007: *Il mito delle Sirene. Immaggini e racconti dalla Grecia a oggi.* Giulio Einaudi editore, Torino.

de unas culturas protohistóricas que apenas se habían asomado fuera de nuestras fronteras y que emergían, casi como epifanías y con discreción entre las imágenes griegas y los objetos romanos... Recuerdo todavía cuando en esa 'puesta de largo' para el mundo ibérico que representó el Congreso Internacional de 1998 (*Los Iberos. Príncipes de Occidente*, Barcelona), los códigos iconográficos se adentraban como temática individualizada y, por fin, entraban como parte esencial del conocimiento histórico ibérico.

Me enseñó que palabras mediterráneas como la epifanía o la metamorfosis pululaban en los códigos iconográficos ibéricos. Y disfrutamos con la Dama de Elche, las cerámicas figuradas, la escultura, la historiografía, el Mediterráneo... Nuestra relación comenzó con una exposición de mundo ibérico (*La sociedad ibérica a través de la imagen,* Madrid-Barcelona, 1992) inaugurada, en el Museo de Albacete con nuestra buena amiga Rubí Sanz y que nos llevó a un largo y, por supuesto, debatido trabajo a lo largo del año 1991. Porque debatíamos y mucho; tozudos los dos en nuestros planteamientos acabábamos al final por llegar a ese punto medio de complementariedad que nos hacía crecer a ambos, sobre todo a mí, obviamente. Y ésta representa una de sus grandezas mirar y escuchar a la gente por lo que descubre en ellas, sin falsas hipocresías y con un extremado respeto.

Entrañables recuerdos me llegan cuando pienso en aquel mítico Centro de Estudios Históricos de Medinaceli –CSIC–, el *gineceo* –éramos chicas en aplastante mayoría–, establecido en una pequeña sala donde nos reuníamos para debatir aspectos de los ámbitos ibérico, griego... durante algún que otro año y cuyo fruto, entre otros, fue un curso de doctorado ofrecido en el Museo Arqueológico Nacional y una publicación; comenzaba así las andanzas de nuestra deseada *Colección Lynx* 1. La palabra y el debate tomaban su puesto y nos confirmaban que la ciencia sólo avanza en este intercambio y diálogo de ideas. Mujeres; profesionales de universidad, del CSIC o de museo compartimos en torno a él que coordinaba estos seminarios, auténticos momentos de satisfacción científica.

Más tarde llegó su propuesta del *Léxico de iconografía ibérico* y, desde el Instituto de Arqueología en Mérida, lo llevamos a la práctica en un primer intento que poco tiempo después, la *benedetta* Escuela Española de Historia y Arqueología (EEHAR) se encargó de arrinconar por otras prioridades, ya que en los cuatro años que ambos trabajamos intensamente en colaboración en ese *proyecto de centro* que fue común.

Vivimos la institución y entre tantas experiencias elocuentes, quiero destacar una que para nosotros (R. Olmos, T. Tortosa, J.P. Bellón) resultó impactante, quizás por la extrañeza para nosotros del uso de un instrumento tan preciado como es el de la memoria oral; memoria que recogimos en las entrevistas recopiladas a antiguos profesores y becarios principalmente que vivieron la Escuela del *pasado*; fue una tarea emocionante y enriquecedora, estimulante. Entendimos el testimonio oral como una fuente fundamental y necesaria de la memoria[2]; ya que como historiadores de la antigüedad no tenemos la posibilidad de escuchar las vivencias de personajes y de narraciones ya desaparecidas...: "El diálogo abrió entonces caminos insospechados, perspectivas nuevas. El tesoro de la memoria oral ha supuesto para los editores un disfrute intelectual y humano muy especial. Hemos gozado del privilegio de asistir y ser testigos de experiencias todas ellas vitales, por lo general optimistas y alegres, algunas inevitablemente nostálgicas, otras, las menos, no exentas acaso de amarguras y tristezas. Se evocan en ellas circunstancias y tiempos muy diversos y no pocas veces difíciles de cincuenta años de una historia de España ubicada en ese pequeño rincón de Roma en el que se debate la Escuela. Para quienes hoy escribimos estas páginas este recorrido en el tiempo ha merecido la pena" (*Repensar la Escuela del CSIC en Roma. Cien años de memoria,* 2010: 867*)*.

2 *Repensar la Escuela del CSIC en Roma. Cien años de memoria*. CSIC, Madrid, 2010.

También desde allí insistimos, junto a C. Jular, en la transmisión del conocimiento, con la visibilidad a través de los distintos medios, con aquella dinámica y atractiva página web que transmitía la dinámica actividad que intentamos desarrollar desde su sede. Si lo conseguimos o no será el futuro y la historia quienes darán su testimonio.

En ese camino que anduvimos por ese mediterráneo italiano, muchos fueron los temas que compartimos con los errores asumidos pero con la ilusión y la satisfacción del trabajo realizado. Y esto fue posible por nuestra complicidad científica y porque estructuramos un proyecto de centro de investigación –EEHAR–. Y, aunque hubo momentos complicados, nuestros recuerdos –así lo he comentado con Ricardo en diversas ocasiones– pululan entre *flashes* de seminarios, cursos de especialización, becarios/contratados predoctorales y postdoctorales de prácticamente todas las Universidades españolas que nos visitaron y con quienes *viajamos* en pequeños momentos... Conocimos a tantas personas que nos hablaron de sus proyectos, de sus dudas, de sus contradicciones, de sus sueños... porque Roma se convertía en un lugar alejado de las fronteras rutinarias que representan nuestros pequeños espacios diarios, donde los problemas se disipaban y el conocimiento se encontraba, además, en cada anaquel que sus inmensas bibliotecas proporcionan.

Estábamos en esta experiencia romana, guiados por el espíritu de algunos hombres de principios del siglo XX que impulsaron su fundación –la ausencia de mujeres en este proceso es un hecho abrumador–, bien desde Madrid o de Barcelona; guiados por sus palabras, trabajamos intensamente. De este período me guardo, más que los resultados, el camino de construcción de una estructura estable de investigación y cuyos cimientos se sostenían en la investigación y su difusión; fue éste otro *viaje*.

En este *percorso* conjunto de algo más de veinte años, he podido apreciar su forma de estudio. Es cierto que huye, como buena parte de su generación, de las posiciones radicales que acaban, a veces, olvidando el sentido de los parámetros que proporcionan el ritmo del propio proceso histórico. Fuera de los grandes discursos engalanados, Ricardo en su metodología, se aproxima al objeto de estudio directamente, parte de las pequeñas realidades que capta y analiza y que guía a través de su bagaje, que convergen en puntos esenciales de la argumentación histórica y humanística que tan bien conoce; sin encastillarse en preceptos teóricos de uno u otro signo que le puedan apartar del camino hacia el que le conduce el propio objeto; lo descarna y le proporciona sentido a través de su discurso.

La vida se representa ahora ante él bajo un aura de paz en la que *viaje* significa traslado siempre de ideas, argumentos y propuestas, siguiendo quizás a su admirada estela de algunos personajes del siglo XIX; a la manera de algunos escritores que lograban escribir guías de viajes sin moverse de sus cuartos de estudio.

Tu *viaje* actual cambia de escenario, de cuarto y te retiras a un edén florido, entre libros de pintura, música, poemas y tranquilidad... *Buen viaje!*

# *Tabula Gratulatoria*

LORENZO ABAD CASAL
MARTÍN ALMAGRO-GORBEA
CARMEN ALONSO
JAVIER ALONSO
JOSÉ MARÍA ÁLVAREZ MARTÍNEZ
XAVIER AQUILUÉ
CARMEN ARANEGUI GASCÓ
JAVIER ARCE
ISABEL ARIAS SÁNCHEZ
MANUEL ARJONA PÉREZ
ANA MARGARIDA ARRUDA
EUSEBI AYENSA PRAT
PEDRO BÁDENAS DE LA PEÑA
LUÍS BALMASEDA MUNCHARAZ
JEAN-CHARLES BALTY
JANINE BALTY-FONTAINE
MARÍA BELÉN DEAMÓS
JUAN P. BELLÓN RUIZ
JOSÉ BELTRÁN FORTES
FRANCISCO BELTRÁN LLORÍS
JOSÉ ANTONIO BENAVENTE SERRANO
MANUEL BENDALA GALÁN
LUCIO BENEDETTI
VALERIA BEOLCHINI
ALBERTO BERNABÉ PAJARES
JEAN-FRANÇOIS BERNARD
JUAN BLÁNQUEZ PÉREZ
JOSÉ MARÍA BLÁZQUEZ MARTÍNEZ
MICHAEL BLECH
JOHN BOARDMAN
ISABEL BONORA ANDÚJAR
FRANCISCO BROTÓNS YAGÜE
MARCO BUONOCORE
JESÚS BUSTAMANTE GARCÍA
LUÍS CABALLERO ZOREDA
PALOMA CABRERA
BEATRICE CACCIOTTI
LUIS CALVO CALVO
MÓNICA CAMACHO CALDERÓN
GIOVANNANGELO CAMPOREALE
MARÍA CRUZ CARDETE DEL OLMO
MARIGEL CASTELLANO
SEBASTIÁN CELESTINO PÉREZ
TERESA CHAPA BRUNET
TERESA CIRILLO SIRRI
FILIPPO COARELLI
EMILIO CRESPO GÜEMES
LUIS ALBERTO DE CUENCA
BEATRIZ DE GRIÑÓ
JAVIER DE HOZ BRAVO
JESÚS DE LA VILLA POLO
ANA DE MESA
JOSÉ DELGADO DELGADO
FÁTIMA DÍEZ PLATAS
FRANCISCO DÍEZ DE VELASCO
ADOLFO DOMÍNGUEZ MONEDERO
ANTONIO DUPLÁ ANSUATEGUI
MIGUEL ÁNGEL ELVIRA BARBA
CARLOS FABIAO
FONDATION POUR LE LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE (*LIMC*)
ÁNGELA FRANCO MATA
IVÁN FUMADÓ ORTEGA
ELVIRA GANGUTIA ELÍCEGUI
Mª PAZ GARCÍA-BELLIDO
JOSÉ MIGUEL GARCÍA CANO
JORGE GARCÍA SÁNCHEZ
JEAN-ROBERT GISLER
MANUEL GONZALO BONO
MICHEL GRAS
IGNASI GRAU MIRA
EMMANUELLE GRECO
PIERRE GROS
SONIA GUTIÉRREZ LLORET
TONIO HÖLSCHER
MARIA ADELE IBBA
ISABEL IZQUIERDO PERAILE
BERTRAND JAEGER
CRISTINA JULAR PÉREZ-ALFARO
JOSÉ MARÍA LANZAROTE GUIRAL
PILAR LEÓN
ADRIENNE LEZZI-HAFTER
PASCALE LINANT DE BELLEFONDS
FRANÇOIS LISSARRAGUE

MARÍA JOSÉ LÓPEZ GRANDE
VICENTE LULL
JÚLIA LULL SANZ
JOSÉ MARÍA LUZÓN NOGUÉ
ELENI MANAKIDOU
CARMEN MAÑUECO
RICARDO MAR
FRANCISCO MARCO SIMÓN
MARÍA CRUZ MARÍN CEBALLOS
MARÍA MARINÉ ISIDRE
FRANCISCO MARTÍNEZ QUIRCE
DIRCE MARZOLI
CONCETTA MASSERIA
PEDRO MATEOS CRUZ
VICTORINO MAYORAL HERRERA
VALENTINA MELCHIORRI
MARÍA TERESA MIRÓ ALAIX
MANUEL MOLINOS
SANTIAGO MONTERO
ANTONIO MONTERROSO CHECA
GLORIA MORA
RUI MORAIS
J. CARLOS MORÁN
CIRIACA MORANO
MARGARITA MORENO CONDE
PIERRE MORET
ANNA MURA
ROSARIO NAVARRO SÁEZ
GÉRARD NICOLINI
LAURO OLMO ENCISO
VIRGINIA PAGE DEL POZO
BEATRICE PALMA VENETUCCI
JOSÉ PASCUAL GONZÁLEZ
MARÍA JOSÉ PENA JIMÉNEZ
JOSÉ PÉREZ BALLESTER
Mª CARMEN PÉREZ DÍE
JOSÉ MARÍA PÉREZ *PERIDIS*
MANUEL PÉREZ ROJAS
JOSÉ LUÍS PESET REIG
JUAN PIMENTEL
ANTONIO PIZZO
DOMINGO PLÁCIDO
EVA POVES PÉREZ
LOURDES PRADOS TORREIRA
ARNAU PUIG GRAU
FERNANDO QUESADA SANZ
SEBASTIÁN RAMALLO ASENSIO
RAFAEL RAMOS FERNÁNDEZ
SERGIO RIBICHINI
CARMEN RÍSQUEZ
ISABEL RODÁ
ALICIA RODERO RIAZA
FERNANDO RODRÍGUEZ MEDIANO
DIANA RODRÍGUEZ PÉREZ
LOURDES ROLDÁN GÓMEZ
HERNANDO ROYO
PIERRE ROUILLARD
CARMEN RUEDA GALÁN
ARTURO RUIZ
JOAQUÍN RUIZ DE ARBULO
FABIOLA SALCEDO GARCÉS
CARMEN SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
JOAN SANMARTÍ GREGO
RUBÍ SANZ GAMO
ALAIN SCHNAPP
DIANA SEGARRA CRESPO
ERIKA SIMON
PAOLO SOMMELLA
EMILIO SUÁREZ DE LA TORRE
SYLVIE TEIXIDOR
XAVIER TEIXIDOR
FABIO TESTINI
MIJALIS TIVERIOS
MARIO TORELLI
TRINIDAD TORTOSA
WALTER TRILLMICH
ISABEL TRINIDAD LAFUENTE
LUCREZIA UNGARO
ANA VALTIERRA LACALLE
ESTHER VÁZQUEZ MÍNGUEZ
JESUSA VEGA GONZÁLEZ
VILLANUEVA CORRALES
MARIE-CHRISTINE VILLANUEVA PUIG
RAINER VOLLKOMMER
PAOLO XELLA
JOSÉ ÁNGEL ZAMORA LÓPEZ

# *Índice*